تاریخ دریافت: ۹۳/۱۰/۲۹
تاریخ پذیرش: ۹۳/۱۲/۰۵

سینمای ایران در سینمای غرب
(تحلیلی از فیلم سینمایی طبیب "بوعلی سینا")

نوشتهٔ
سیّدمحمد مهدی‌زاده*
ناصر اسدی**

چکیده

از ویژگی‌های جهان‌بینی غرب، خودبرتر بینی ذاتی آن است. این خصیصه، در همهٔ ابعاد قابل بررسی است. یکی از حوزه‌هایی که نگرش و الگوهای فرادستانه غرب را بازتاب می‌دهد، فضای رسانه‌ای و محتوای آن است. سینما یکی از ابزارهای مهم و قدرتمند در بازنمایی "خود" و "دیگران" بوده‌است. کشورهای غربی با بهره‌گیری از این ابزار نه‌تنها به تولید و بازتولید اسطوره‌های غرب متمدن می‌پردازند، که همواره کلیشه‌های "غیر" نامتمدن را چارچوب‌بندی می‌کنند. فیلم سینمایی طبیب، همانند فیلم‌های بسیار دیگری که صنایع رسانه‌ای غرب در این راستا تولید و پخش کرده‌اند، این بار موضوع چندبُعدی دیگری را به تصویر کشیده‌است. ایران، اسلام، و ابن‌سینا (به‌عنوان نمونه‌ای از نخبگان ایرانی) در این فیلم بازنمایی شده‌اند. این موضوعات در قالب نشانه‌شناسی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند و آنچه ماحصل این پژوهش است، افزون بر جعل و تحریف تاریخ از سوی سازندگان فیلم و روایت، نمایشی از غرب ذاتاً برتر و دیگران ذاتاً پست‌تر است.

کلیدواژه: تحلیل انتقادی، فیلم طبیب، بوعلی‌سینا، سینمای غرب، ایران، اسلام.

مقدمه

با نگاهی کوتاه بر آثار رسانه‌ای و به‌ویژه تولیدات سینمایی غرب، به روشنی تقابل با "دیگران" را می‌توان مشاهده کرد؛ دیگرانی که امروز عمدتاً در کشورهای اسلامی، از جمله ایران، یافت می‌شوند. رسانه‌های غربی همواره با حس خودبرتربینی، که به میزان چشمگیری زیر تأثیر نگرش شرق‌شناسان غربی است، جوامع و عناصر تمدنی غیر از خود را در مقامی‌فرودست می‌نشانند و بازنمایی می‌کنند. این تلاش با هدف طبیعی‌سازی جایگاه فرادستانه خود و

* مدیر گروه ارتباطات و عضو هیئت علمی دانشگاه علامه طباطبایی mahdizadeh45@yahoo.com
** دانشجوی دکتری ارتباطات دانشگاه آزاد واحد علوم تحقیقات naserasady@yahoo.com

فرودستانه دیگران انجام می‌گیرد. لذا از تخریب و انکار دیگران و هر آنچه از نشانه‌های تمدنی آنان باشد فروگذار نمی‌کند. چراکه «شرق‌شناسی همان‌طور که تاریخش نشان می‌دهد همیشه کوشیده‌است که تلقین‌ها و فرضیه‌ها را به حقایق غیرقابل بحث تبدیل کند.» (سعید، ۱۳۶۱: ۷۸)

تا زمانی که جهان دوقطبی بر فضای گفتمان بین‌المللی حاکم بود، کمونیسم در دستور کار رسانه‌های غربی به‌عنوان خطر بزرگ معرفی می‌شد. اما از زمان فروپاشی شوروی، اسلام جای این دشمن را گرفته‌است. البته مسئله تنها به اینجا ختم نمی‌شود، چراکه از زمان مطرح‌شدن ایران هسته‌ای در سطح جهان، غرب و در رأس همه آمریکا اسلام‌هراسی را در قالب برنامه‌های ایران‌هراسی بازنمایی می‌کند. این برنامهٔ رسانه‌ای گرچه در خدمت منافع سیاست‌های آمریکا و غرب به‌طور کل اجرا می‌شود، اما در این میان سناریوهای تعریف شده برای فیلم‌های سینمایی به‌طورخاص، همه ابعاد کشور را دربر می‌گیرد. از آن جمله فرهنگ و ایدئولوژی حاکم بر کشور ایران.

سینمای هالیوود در رأس همهٔ سازمان‌های رسانه‌ای و با سرمایه‌های فراوان خود شاید بتوان گفت بیشترین توان و تأثیر را بر روند تخریب و تحریف عناصر تاریخی و فرهنگی ایران داشته و دارد. چنان‌که در گذشته نیز فیلم‌هایی مانند "بدون دخترم هرگز"، "۳۰۰"، "الکساندر" و غیره را ساخته و به جهان مخاطبان عرضه کرده‌است، همگی در راستای یک هدف کلی بوده‌اند؛ و آن تخریب چهره ایران، و ایران اسلامی.

فیلم "طبیب" نیز یکی از این دست فیلم‌هاست که هالیوود در سال ۲۰۱۳ بر روی پرده سینماها فرستاده‌است. در این فیلم، همچون فیلم‌های دیگر، چهره‌ای زشت و هولناک از ایران و ایرانی، و اسلام می‌بینیم، که می‌توان در قالب دیدگاه‌هایی چون مطالعات پسااستعماری، و نظریه بازنمایی به آن توجه کرد. همچنین رگه‌هایی از اندیشه‌های فمینیستی را نیز در این روایت خواهیم دید که جملگی در پی تخریب جایگاه فرهنگ ایران و اسلام در زمینه مسائل انسان و حقوق انسانی است.

در این مقاله با مروری بر نظریه‌های رایج در این زمینه و بررسی اجمالی بر نکات مورد توجه در فیلم "طبیب"، نگاه ضدشرقی و به‌ویژه ضدایرانی را در این فیلم نشان می‌دهیم.

رسانه‌ها و بازنمایی

رسانه‌ها رابط بین واقعیات و درک و فهم مخاطب از متون آنهاست. این رابطه بر اساس شرایطی پویا و در قالب مفهوم بازنمایی تبیین می‌شود. چنان‌که استوارت هال، معروف‌ترین چهره در مطالعات فرهنگی و بازنمایی رسانه‌ای، بیان می‌کند: «بازنمایی معنا و زبان را به فرهنگ ربط می‌دهد» (هال، ۱۹۹۷: ۱۵). بنابراین آنچه در فرایند بازنمایی رخ می‌دهد، تولید مفاهیمی است که در قالب متون رسانه‌ای و بر پایهٔ مؤلفه‌های فرهنگی انجام می‌گیرد. به‌عبارت دیگر «بازنمایی، ساخت رسانه‌ای واقعیت است» (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۹). از این‌رو معنا را نباید در

پدیده‌ها جست، بلکه معنا چیزی است که بر اساس رابطهٔ بین فرهنگ، زبان و کُنش‌های گفتاری تولید می‌شود.

بازنمایی رسانه‌ای معناسازی خنثی و بی‌طرف نیست، چراکه هر گونه بازنمایی ریشه در گفتمان و ایدئولوژی‌ای دارد که از آن منظر بازنمایی صورت می‌گیرد (*همان*). ایدئولوژی یا آنچه بارت آن را اسطوره می‌خواند، از یک نظام فکری و عقیدتی تشکیل شده که در قالب گفتمان‌های مسلط جاری می‌شود. گفتمان از ابزارهای متفاوتی بهره می‌گیرد تا گزاره‌های خود را مفصل‌بندی کند. یکی از ابزارهای مهم در شکل‌گیری گفتمان، زبان است.

زبان به‌واسطه بازنمایی در فرایند تولید معنا، نقش کلیدی در هرگونه صورت‌بندی اجتماعی و فرهنگی دارد (*همان*: ۲۲). آنچنان که سوسور در مطالعات خود تأکید می‌کند، زبان در ساختارهای صرفی و نحوی خود رابطی است برای تولید معنا. در این راستا نشانه‌شناسی فرایندی است که خواننده را از دال قابل مشاهده به مدلول آن، رهنمون می‌شود. بنابراین نشانه‌شناسی بهترین شیوه برای بررسی بازنمایی رسانه‌ای در امر کُنش‌های زبانی است.

از نظر هال بازنمایی استفاده از زبان به‌منظور تولید معنا و مبادله آن میان اعضای یک فرهنگ است. از آنجا که معنا در ذات پدیده‌ها نیست و در اثر رابطهٔ قراردادی بین دال و مدلول نهفته‌است، بنابراین «معنا حاصل و نتیجه یک رویه دلالت است» (*همان*). سازندگان متون رسانه‌ای در فرایند تولید خود از نشانه‌های زبانی استفاده کرده تا دلالت‌های مورد نظر را رمزگزاری کنند. این فرایند بر بستر زمان و مکان روندی پویاست. بنابراین برای دریافت و تحلیل مفاهیم شناخت این دو که به نظام ایدئولوژیک حاکم می‌انجامد، امری ضروری است.

تولید و بازتولید گفتمان مسلط، در چارچوب مفاهیم ایدئولوژیک انجام می‌گیرد. اما رابطه‌ای که میان دلالت و ایدئولوژی وجود دارد، رابطه‌ای دوسویه است. به‌گونه‌ای که خود روند دلالت نیز تولیدکننده و تقویت‌کننده ایدئولوژی حاکم است. ون دایک ایدئولوژی را اساس بدیهی بازنمایی‌های مشترک اجتماعی اعضای یک گروه می‌داند. به نظر ون دایک، عمده بار معنایی ایدئولوژی در زبان، از طریق "شناخت اجتماعی" یعنی باورها و ارزش‌های مشترک اجتماعی شکل می‌گیرد.

در خصوص نحوهٔ بازنمایی از طریق زبان، سه رهیافت وجود دارد: "بازتابی"، "تعمدی" و "برساختی". استوارت هال در رهیافت بازتابی، کارکرد زبان را همچون آینه‌ای می‌داند که جهان واقعیت را عیناً منعکس می‌کند. در رهیافت تعمدی زبان حامل معنایی است که گوینده آن را در واژگان کارسازی کرده‌است. و رهیافت برساختی، کارکرد زبان را بر اساس نظام معنایی حاکم بر اجتماع تعریف می‌کند. این نظام شامل همه مؤلفه‌های نشانه‌شناسی و زبانی است.

اما مهم‌ترین راهبردهایی که در فرایند بازنمایی به‌کار می‌رود، "طبیعی‌سازی" و "کلیشه‌سازی" است. در فرایند طبیعی‌سازی، ایدئولوژی و گفتمان می‌کوشند تا بازنمایی را امری

طبیعی جلوه دهند. به‌عبارتی دیگر، ایدئولوژی بازنمایی و دلالت‌های ایدئولوژیک را از فرایند تاریخی خود خارج کرده و به مقوله‌ای اثباتی تبدیل می‌کند.

راهبرد دیگر بازنمایی، کلیشه‌سازی است. در این روش، رسانه با استفاده از ذهنیت‌های از قبل شکل گرفته در میان مردم به بیان غیرواقعی رویدادها می‌پردازد. این تاکتیک بدین‌گونه‌است که، "مردم را تا حد چند خصیصه یا ویژگی ساده تقلیل می‌دهد. کلیشه عبارت است از تنزل انسان‌ها به مجموعه‌ای از ویژگی‌های شخصیتی مبالغه‌آمیز و معمولاً منفی. در نتیجه، کلیشه‌ای‌کردن شخصیت‌ها عبارت است از تقلیل دادن، ذاتی کردن، آشنا کردن و تثبیت " تفاوت" و از طریق کارکرد قدرت، مشخص کردن مرزهای میان "بهنجار" و "نکبت‌بار"، "ما" و " آنها" (*همان*: ۱۹). کلیشه‌سازی در رسانه‌ها به سه شیوه صورت می‌گیرد:

۱. رسانه‌ها تصویر غلطی از حضور واقعی گروه مورد نظر عرضه می‌کنند.

۲. نمایش محدود و ثابت رفتار گروهی خاص است.

۳. مشروعیت‌زدایی از گروه یا گروه‌های مختلف از خلال مقایسه آنها با تصور آرمانی نحوهٔ رفتار آدم‌ها.

مطالعات پسااستعماری

مطالعات پسااستعماری اشاره دارد بر موضوع "شرق‌شناسی"؛ یعنی آنچه به‌عنوان "اروپامحوری" یا "غرب‌محوری" شناخته می‌شود. در این حوزهٔ مطالعاتی، برتری ذاتی غرب مورد انتقاد قرار می‌گیرد. این نگرش که بیشتر در آمریکا و اروپا به‌عنوان ایدئولوژی مسلط بر حوزهٔ فکری اندیشمندان سایه انداخته‌است، همهٔ زمینه‌ها، از جمله فرهنگ را زیر پوشش خود دارد. یکی از راهبردهای شرق‌شناسی، بازتولید هویت "ما" در برابر "دیگر"ی است. در شرایط کنونی، اسلام و مسلمانان، محملی برای شکل‌گیری این تقابل، هویت‌سازی، یا هویت‌یابی جهان غرب محسوب می‌شوند.

برای آمریکاییان و غربی‌ها، اسلام ارتجاعی احیاشونده است که نه‌تنها نشانگر تهدیدی از بازگشت به قرون وسطی است، که به معنای تخریب و نابودی آن چیزی است که مدام به‌مثابهٔ نظم دموکراتیک جهان غرب مطرح می‌شود (سعید، ۱۳۷۸: ۱۲۰). درواقع این تقابل را باید به‌نوعی استمرار همان هویت‌یابی غرب در برابر "دیگر"ی تفسیر و تبیین کرد. نقطهٔ آغازین این تلاش برای تعریف خود و دیگری را باید در غرب قرون وسطی و زمان جنگ‌های صلیبی جست.

در اثر برخورد جهان غرب با تمدن پیشرفته شرق، به‌ویژه ایران اسلامی، نقطهٔ عطفی در تاریخ اندیشه‌ورزی و نگرش غرب مسیحی ایجاد شد. آنان تا آن زمان در مدار بسته آموزه‌های خشک و متعصبانه کلیسای کاتولیک زندگی می‌کردند، از این‌رو با هیچ‌یک از عناصر تمدن آشنایی نداشتند. در حقیقت «غرب در درون حصار بسته قرون وسطی مرکز عالم را اروپا می‌دانست و مذهب عالم را کاتولیک، و بشریت را حیوانی مستوی‌القامه، پهن ناخن، برهنه

پوست ز موی، به دوپا رهسپر به خانه و کـوی، سـپیدروی، بورمـوی، ازرق چشـم، و مـابقی را کافرستانی نشیمنگاه اشباحی مرموز و سرزمین عجایب و غرقه در ظلمـات» (شـریعتی، ۱۳٦۲: ۱۷۱). به‌عبارت دیگر «اروپا در مورد فراسوی مرزهای خود، به منابع کلاسیک کتاب مقدس، افسانه‌هـا و اسطوره‌ها متکی بود.» (هال، ۱۳۸٦: ۵۷)

جهان متمدن شرق، به‌ویژه ایرانیان و مسـلمانان کـه در همسـایگی غـرب مسـیحی زنـدگی می‌کردند، کم‌کم به الگویی برای زندگی بهتر و شناخت علمی از جهان و طبیعـت بـرای غـرب نامتمدن تبدیل شدند. گرچه این تماس در قالب جنگ‌هـای صـلیبی بـه ظهـور مـی‌رسـید، امـا «هنگامی‌که روش نگریستن به اشیا و مسائل عوض شد، علم، دنیا و جامعه نیز عوض شد، و در پی آن زندگی انسان نیز دگرگون گشت» (شریعتی، ۱۳٦۲: ٦۹). بر همین اساس بود که عصـیان علیه کلیسا آغاز شد و رنسانس به ظهور رسید. در نتیجه غربـی‌هـا کـه آزادی انسـان شـرقی را مشاهده کرده بودند، همان الگو را در قالب اومانیسم غربی، و بیشتر به حد افراطی، پی ریختنـد. در چنین مسیری بود که تمدن غربی ظهور یافت.

اما امروزه جهان غرب همهٔ آنچه از عناصر تمدن شناخته مـی‌شـود، از آن خـود مـی‌دانـد و غیرخود را در تضاد و تقابل با این مظاهر پیشرفته، می‌پندارد. چنان‌که در هر برهه تاریخی، یـک " دیگر" را برای خود تعریف کرده‌است تا از این رهگذر به انسجام اجتماعی و سیاسـی برسـد. این هویت‌یابی تا آنجا ادامه می‌یابد که در قالب پدیده شرق‌شناسی یا اروپـامحوری بـه «برتـری ذاتی غرب بر شرق تأکید می‌کنند» (هابسون، ۱۳۸۹: ۲۷). این رابطهٔ فرادستی غـرب را در همـهٔ ابعاد سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، و ... می‌توان مشاهده کرد. از جمله مهم‌ترین ابزار گسـترش و تبلیغ "خودِ" برتر و "دیگر"ی پست‌تر در رسانه‌های جمعی است. صـنعت فـیلم و تلویزیـون از آغاز پیدایش تاکنون، شاید بیشترین خدمت را در این زمینه به جهـان غـرب ارائـه کـرده‌اسـت. نمونهٔ بارز و شاخص آنها را در سینمای هالیوود می‌بینیم که با تولید و پخش فیلم‌هـای فـراوان، فرایند بازنمایی غرب متمدن در برابر "دیگر"ی نامتمدن به اوج خود رسانده‌است.

با نگاهی به تولیدات رسانه‌های غرب به‌خوبی می‌توان تقابل "خـود" در برابـر "دیگـر"ی را به اشکال گوناگون یافت. «پوشش فعلی از اسلام و جوامع غیرغربی عملاً پاره‌ای مفاهیم، متـون و صاحب‌نظران خاص را مشروعیت می‌بخشد، برای نمونه، این اندیشه که اسلام امـری مربـوط به قرون وسطی و خطرناک است برای خود در فرهنـگ و نیـز حکومـت، جایگـاهی بـه‌خـوبی تعریف شده پیدا کرده‌است» (سعید، ۱۳۷۸: ۲۷۸). در این زمینه می‌توان به فیلم‌هایی اشاره کـرد که همگی بر خشونت‌گرایی و جنگ‌افروزی مسـلمانان و روابـط و مناسـبات غیرمتمدنانـه آنـان متمرکز است.

اما چندی است که فیلم‌های ضدایرانی هم در دستور کار رسانه‌های غربی قرار گرفتـه‌اسـت. در واقع فرهنگ ایران و تلفیق آن با اسلام محملی برای ساختن یک "غیر"ی دیگر شده‌است تـا در سایه آن برساخت هویت خود را تقویت کنند. این تقابل به خصوص از زمان انقـلاب ۱۳۵۷

به این سو شدت‌گرفته و تقریباً جملگی بر نگاه فرادستانه غـرب متمرکـز اسـت. در ایـن راسـتا می‌توان به فیلم‌های زیر اشاره کرد[1]

پرسپولیس. این فیلم بر وقوع انقلاب اسلامی تمرکز دارد، و نشان می‌دهد که فضـای حـاکم بر جامعه ایران دیگر مناسب زندگی نیست.

نسل جدید تهران. فیلمی مستند درباره نسل پس از انقـلاب اسـت کـه آنـان را در قیدوبنـد ممنوعیت‌های اجتماعی و غیره نشان می‌هد.

بدون دخترم هرگز. روایتی کاملاً دروغین از زندگی یک زوج ایرانی و آمریکایی، که اخلاق و فرهنگ نمایش داده شده در آن، نه‌تنها با واقعیت گذشته و امروز ایران هـیچ سـنخیتی نـدارد، بلکه زنان را همچون بردگان بازنمایی می‌کند.

۳۰۰. در این فیلم ایرانیان، به‌ویـژه خشایارشـاه، انسـان‌هـایی وحشـی، عجیـب و غریـب و به‌گونه‌ای مهیب به تصویر کشیده شده‌اند. بن‌مایه داستانی فیلم برگرفته از نبرد ایرانیان و یونانیان در زمان فرمان‌روایی شاه هخامنشی است. اما روایت داستان بیشـتر بـه قصـه‌هـای جـن و پـری می‌ماند که درواقع نوعی نمایش تلفیق تخیل و فناوری سینمای غرب است. لذا با واقعیت هـیچ تطابقی ندارد.

اسکندر. در این فیلم، اسکندر خونخوار تبدیل به یک قهرمان می‌شود و زمانی کـه در فـیلم، به ایران حمله می‌کند با استقبال گرم ایرانیان روبه‌رو می‌شود. در صورتی که در همه کتاب‌ها بـه این واقعیت اشـاره شـده کـه اسـکندر پـس از حملـه بـه ایـران، بسـیاری را قتـل عـام کـرد و تخت‌جمشید را به آتش کشید. نقطه اوج داستان اینکه اسکندر در کـاخ داریـوش دربـاره صـلح جهانی صحبت می‌کند!

شاهزاده پارس. این فیلم نیز همچون فیلم‌های دیگر از بافتـه‌هـای تخیلـی سـازندگان ریشـه می‌گیرد. در همهٔ صحنه‌های آن، روایت تاریخ مغشوش و درهم است. نوع پوشش، ابـزار مـورد استفاده، مکان‌های روایت، و ... همگی درهم‌برهم است. به‌نظر می‌رسد سازندگان این فیلم تنهـا در پی یافتن روایتی جذاب و با جلوه‌های بصری جالب و غریب برای مخاطبان غربی بـوده‌انـد تا تنها به حداکثر سود برسند.

آنچه در اغلب فیلم‌هـای غربـی بـا موضـوعات غیرغربـی بـه‌طورمشـترک دیـده مـی‌شـود، تصویرسازی از شخصیت‌ها و رویدادها به‌گونه‌ای شگفت‌انگیز و غریب اسـت. ایـن امـر خـود موجب جذب بیشتر مخاطب و در عین حال تولید و بازتولید کلیشه‌های اسطوره‌ای می‌شود.

و اینک فیلم "طبیب"، یا همان ابوعلی سینا، معـروف بـه نابغـهٔ شـرق. در ایـن پـژوهش بـه بررسی این فیلم می‌پردازیم. فیلمی که نه‌تنها بـه برسـاخت هویـت "خـود" در برابـر "دیگـر"ی می‌کوشد، بلکه فرهنگ ایرانی و اسلامی را در کنار هم با نگاهی فرودسـتانه بازنمـایی مـی‌کنـد. به‌طورکلی تقریباً در همه بازنمایی‌های رسانه‌ای غرب تقابل ویژگی‌های شرق‌شناسـانه را کـه در جدول زیر نشان داده شده‌است، مشاهده می‌کنیم. (هابسون، ۱۳۸۹: ۲۹)

غرب پویا	شرق ایستا
مبتکر، خلاق، فعال	مقلد، نادان، منفعل
عقلانی	غیرعقلانی (احساسی)
منضبط، منظم، خویشتن‌دار، عاقل، باشعور	تنبل، بی‌نظم، دمدمی‌مزاج، بی‌برنامه، احمق
علمی	خرافاتی، پایبند به مناسک (آیین‌باور)
پدروار، مستقل، کارآمد	کودک‌وار، وابسته، ناکارآمد
آزاد، مردمی، اهل تساهل و تسامح، درستکار	برده، مستبد، متعصب، فاسد
عقل‌محور	جسم‌محور، نامتعارف، افسونگر
متمدن	وحشی/ غیرمتمدن
از نظر اخلاقی و اقتصادی در حال پیشرفت	از نظر اخلاقی، واپس‌گرا و از نظر اقتصادی راکد

روش پژوهش

در این پژوهش ترکیبی از روش‌ها به‌کار رفته‌است؛ به‌گونه‌ای که با توجه به شرایط و ویژگی‌های صحنه از روش (یا روش‌هایی) برای تحلیل بهره گرفته‌ایم. با اقتباس از الگوی تحلیلی سه سطحی جان فیسک، و تلفیق آن با الگوی سلبی و کاوُدُری در تحلیل میزانسن صحنه‌ها، و همچنین استفاده از الگویی تحلیلی بارت در متون روایی و تحلیل گفتمان ون دایک، فیلم *طبیب* مورد بررسی قرار گرفته‌است.

در روش تحلیلی جان فیسک هر متن روایی در سه سطح واقعیت، بازنمایی و ایدئولوژی مورد بررسی قرار می‌گیرد. سطح واقعیت شامل نشانه‌های عینی است که در صحنه مشاهده می‌شود. سطح بازنمایی شامل رمزگان فنی است که موجب بازنمایی روایت بر اساس ایده ذهنی رمزگذار می‌شود. سطح ایدئولوژی در اصل چارچوبی است که بازنمایی و واقعیت در قالب آن انسجام یافته و به مقبولیت اجتماعی می رسد. ایدئولوژی چارچوبی است از هنجارهای تعریف شده حاکمیت که هر متن روایی در راستای تأیید و تقویت آن رمزگذاری و پخش می‌شود. این سه سطح به‌طورخلاصه به شرح زیر است:

سطح ۱	واقعیت یا رمزگان اجتماعی	مکان، زمان، ظاهر، لباس، چهره‌پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سر و دست، و صدا
سطح ۲	بازنمایی یا رمزگان فنی	دوربین، نورپردازی، تدوین، افکت‌های صوتی، رنگ، زاویه دوربین، موسیقی، صدابرداری و غیره
سطح ۳	رمزگان ایدئولوژیک	رمزگان ایدئولوژیک عناصر مزبور را در مقوله‌های "انسجام" و "مقبولیت اجتماعی" قرار می‌دهند. مانند فردگرایی، پدرسالاری، طبقه اجتماعی، مادی‌گرایی و سرمایه‌داری

«نشانه شناسی مطالعه قواعد استفاده از نشانه ها و نیز روش هایی است که از طریق آنها نشانه‌ها معنی خود را منتقل می‌کنند» (سلبی و کاودری، ۱۳۸۰: ٦٣). «تحلیل نشانه‌شناختی نوین با کار زبان‌شناس سوئیسی، فردینان دوسوسور و فیلسوف آمریکایی، چارلز ساندرز پیرس، آغاز می‌شود» (آسابرگر، ۱۳۷۹: ١٦). نشانه‌شناسی از طریق مطالعه و تئوریزه کردن نشانه‌ها (صوتی، تصویری، حرکتی، زبان شناختی و غیره) و روند شکل‌گیری آنها در پی مطالعه معنی است

(نرسیسان، ۱۳۸۷: ۱۷). از آنجا که در تولید یک فیلم روایی، هر یک از عناصر به کار رفته برای بیان منظوری خاص رمزگذاری شده‌است، وظیفه نشانه‌شناس کشف مفاهیم رمزگذاری شده در سطوح آشکار و پنهان این عناصر و نشانه‌هاست. رولان بارت این نظام معنایی را در سه سطح "نظام معنایی صریح، مخفی، و ایدئولوژیک یا اسطوره‌ای» تقسیم‌بندی می‌کند (*همان*: ۸۲). به‌عبارت دیگر هر نشانه دارای معنای اولیه و ثانویه‌ای است که در قالب اسطوره‌های نظام گفتمانی تفسیر می‌شوند. «اسطوره شیوه‌ای از دلالت است و هر چیز را می‌تواند در بر بگیرد، به شرط آنکه گفتمانی آن را انتقال دهد» (بارت، ۱۳۸٤: ۸۵). اما این اسطوره‌ها بی‌طرف و خنثی نیستند بلکه آنها هدفی را پی می‌گیرند. «هدف اسطوه‌ها ساکن و بی‌حرکت کردن جهان است ... اسطوره‌ها خواست موذیانه و انعطاف‌ناپذیری هستند که آدمیان خود را در آن تصویری بازشناسند که روزی از آنها ترسیم شده است.» (*همان*: ۱۲۸)

به‌زعم بارت رمزها و نشانه‌ها ثابت نیستند، بلکه بنا به شرایط و اقتضائات تاریخی و اجتماعی دچار تحول و دگرگونی می‌شوند. در این بررسی با اقتباس از الگوی تحلیل روایی بارت در قالب رمزگان پنجگانه هرمنوتیک، ضمنی، نمادین، کُنشی، و ارجاعی که در تحلیل داستان سارازین، اثر بالزاک، به‌کار رفته‌است، به کشف مفاهیم رمزگاری‌شده در روایت فیلم طبیب خواهیم پرداخت.

۱. رمزگان هرمنوتیک. رمزگانی است که پرسش، ابهام، تعلیق یا تاخیری را دربر داشته و به‌نوعی روایت داستان را به پیش می‌برد، چراکه در نهایت، برای آن پاسخی را سازماندهی می‌کند.

۲. رمزگان دال ضمنی. درواقع همان مفاهیم پنهانی هستند که در لایه‌های زیرین هر نشانه قرار گرفته‌اند.

۳. رمزگان نمادین. این رمزگان مضامینی از تقابل و تضاد را در درون خود جای می‌دهد که ترکیب و هیئت کلی روایت را بر پایهٔ اهداف مشخص شده، سازماندهی می‌کند.

٤. رمزگان کُنشی. در این رمزگان نقش بینامتنی در قالب قیاس روایت‌ها بسیار مؤثر است. این رمزگان بر اساس توانایی عقلانی در تعیین نتیجه عمل به‌بار می‌نشیند. به‌عبارتی مخاطب با رجوع به متون مشابه، نتیجه را پیش‌بینی می‌کند.

۵. رمزگان ارجاعی یا فرهنگی. در این رمزگان است که ایدئولوژی یا همان اسطوره‌ها تجلی می‌یابد. اسطوره‌های طبیعی‌سازی و کلیشه‌سازی در این دسته از رمزگان است که به انتقال مفاهیم برساخته در چارچوب مؤلفه‌های فرهنگی و اجتماعی ایفای نقش می‌کند و می‌کوشد باورهای موجود در متن روایت را عادی و طبیعی جلوه دهد.

تحلیل گفتمان، کشف مفاهیم زبانی و فرازبانی در یک جریان گفتمانی است. این روش یک گرایش مطالعاتی بین رشته‌ای است، از این‌رو تنها معطوف به رویکرد گفتاری و زبان‌شناختی نیست، بلکه با همهٔ مؤلفه‌های ساختاری در چارچوب‌های اجتماعی و فرهنگی سروکار دارد.

در حوزهٔ تحلیل گفتمان انتقادی، همانند بسیاری از حوزه های مطالعـاتی علـوم اجتمـاعی و انسانی، رویکرد واحدی وجود ندارد. علی‌رغم وجود مفاهیم مشترک و اهداف یکسـانی کـه در همهٔ رویکردهای تحلیل گفتمان انتقادی به‌چشم می‌خورد، بر اساس تفاوت موجود در بنیان‌های نظری و ابزارهای تحلیل، می‌توان رویکردهای متفاوتی را در این حوزه مطالعـاتی برشـمرد کـه عبارت‌اند از: رویکرد اجتماعی ـ شناختی تئون ون دایک (ون دایـک، ۱۳۸۲)، رویکـرد جامعـه ـ زبان‌شناسی روث وداک، رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی گانتر کرس و ون لیـوون (آقاگـل‌زاده، و همکاران، ۱۳۹۱)، رویکرد لاکلاو و موفه و روان شناسی گفتمانی (یورگنسن و همکاران، ۱۳۸۹) و رویکرد فرکلاف، که گفتمان را به‌مثابهٔ کردار اجتماعی در نظر می‌گیرد.[۲]

تئون ون دایک گفتمان را متشکل از این سه عنصر می‌داند: «کاربرد زبـان، برقـراری ارتبـاط میان باورها (شناخت)، وتعامل در موقعیت‌های اجتماعی» (ون دایـک، ۱۳۸۲: ۱۹). از آنجـا کـه این روش در تحلیل گفتمان متن روایی فیلم، مناسب‌تر از روش‌هـای دیگـر بـه‌نظـر مـی‌رسـد، بنابراین در این پژوهش از روش وی بهره خواهیم گرفت. مقوله‌هایی کـه بـر اسـاس روش وی می‌توان مورد بررسی قرار داد به شرح زیر است:

۱. استدلال. که باید ارزیابی منفی از واقعیت را به‌دنبال داشته باشد.

۲. معانی بیان. بهره‌گیری از فنون بیانی جهت بزرگ‌نمایی، حسن تعبیر، تکذیب، استعاره، کنایـه، تخفیف، دلالت‌های ضمنی و ... این مقوله را در قالب فنون بلاغی نیز مـی‌تـوان رمزگشـایی کرد؛ از جمله مایه‌کوبی، تاریخ‌زدایی، شبیه‌سازی، این‌همان‌گویی، نه این و نه آن گـویی، کـه ون دایک آنها را مجموعـه‌ای از صـور ثابـت و مـنظم مـی‌خوانـد تـا در سـایهٔ آن دال‌هـای اسطوره‌ای شکل یابند.

۳. سبک واژگان. انتخاب واژه‌هایی که با بار معنایی خاص، دارای ارزیابی‌هـای منفـی یـا مثبـت است؛ این مقوله به موقعیت و وضعیت روایت بستگی دارد.

٤. قصه‌گویی. روایت داستان از سوی سازنده، گویی که خود در صحنه بوده‌است.

۵. تأکید بر جنبه‌های منفی "دیگران" در برابر کُنش‌های مثبت "ما".

٦. نقل قول از شواهد، منابع و کارشناسان معتبر برای جا انداختن یک باور.

۷. ناگفته‌ها. مباحث پنهان و مطالبی که در بیان نمی‌آید.

۸. قطب‌بندی گزاره‌ها. خوب/ بد، زشت/ زیبا، نور/ روشنایی.

۹. انسجام موضعی. در توالی گزاره‌ها و برای ایجاد کلیتی واحد عمل می‌کنـد. گـزاره‌هـا و جملاتـی است که در پی می‌آیند و در یک موضع خاص درون‌مایه متن را به انسجام معنایی می‌رساند.

۱۰. انسجام کلی. کلان گزاره‌های معناشناختی هستند که کلیت داستان را به انسجام می‌رسانند.

سیمای ایران در فیلم طبیب

"طبیب" (The Physician) یا پزشک (Noah Gordon) فیلمی تاریخی محصول کشور آلمان است، بر اساس رمان "حکیم" اثر نوا گوردون نویسندهٔ آمریکایی، این رمان در سال ۱۹۸٦ منتشر شد و بیش از ۲۱ میلیون نسخه از آن در دنیا به فروش رسید. فیلم توسط فلیپ اشتولتسل کارگردانی شده، و فیلم‌نامه‌اش توسط جان برگر نوشته شده‌است.

داستان این فیلم به قرون وسطی در سدهٔ یازده میلادی برمی‌گردد، دربارهٔ "راب کول" یک بچه یتیم و فقیر انگلیسی که والدینش را بر اثر بیماری از دست می‌دهد و تصمیم می‌گیرد به تحصیل پزشکی بپردازد تا بتواند از مرگ‌ومیر جلوگیری کند. او بعد از تحقیقات می‌فهمد که تنها پزشک و حکیم حکمیان ابوعلی سینا در ایران است و این تنها امکان او برای تحصیل طبابت است. بن کینگزلی در نقش ابوعلی سینا؛ تام پین در نقش اصلی راب کول؛ ریگبی در نقش ربکا؛ استلان اسکارسگارد در نقش بادر اولین استاد راب کول؛ اولیویه مارتینز در نقش شاه علاءالدوله حاکم اصفهان؛ الیاس مبارک در نقش کریم بازی می‌کنند.

این فیلم داستان تلاش یک قهرمان خیالی انگلیسی است که به راهنمایی یک پزشک یهودی برای کسب دانش پزشکی به ایران سفر می‌کند. او می‌خواهد شاگرد "بزرگ‌ترین پزشک و فیلسوف جهان"، ابن‌سینا، شود. بنابراین فیلم از نظر روایت تاریخی به هیچ روی قابل استناد و بررسی نیست، چراکه اصولاً ابن‌سینا شاگردی انگلیسی نداشته‌است[۳]. به‌ویژه مسائل سیاسی، مذهبی، و اجتماعی آن زمان را اغلب بر اساس تصورات ساخته شده از سوی شرق‌شناسان بازنمایی کرده‌است. اما از آنجا که این فیلم نیز مانند بسیاری از فیلم‌های دیگر غربی، که با موضوع شرق به‌طورعام و ایران و اسلام به‌طورخاص سروکار دارند، و به بازنمایی منفی و نامتمدن از ویژگی‌های ایران و اسلام می‌پردازد، جا دارد که از این بعد مورد بررسی قرار گیرد. این فیلم نیز مانند فیلم‌های دیگری که در رابطه با موضوعات مشرق زمین و به‌ویژه اسلام و ایران به روی پرده رفته‌است، رویکردی تحقیرآمیز نسبت به ایرانیان و مسلمانان دارد.

نمونه‌های مورد بررسی

از آنجا که «صحنه (سکانس)، جایگاهی دارد میان کوچک‌ترین واحد روایی فیلم (نما) و کل فیلم، تا حدودی از کل فیلم مستقل است و بنا به قانون همنشینی واحدها، مجموعه یا "متن فیلمی" را می‌سازد» (احمدی، ۱۳۷۱: ۲٤۰). از این‌رو در این بررسی نیز صحنه را برای تحلیل در نظر گرفته‌ایم. با توجه کل روایت، تعدادی صحنه انتخاب شده‌اند که از نظر محتوایی بیشترین بار ارزشی را داشته باشد.

۱. توصیف صحنه

در آغاز فیلم و هنگام پخش تیتراژ، دوربین با حرکت رو به جلو، ابزار پزشکی در قرون میانه را به ترتیب در جهان مسیحیت و سپس در جهان اسلام (ایران) نمایش می‌دهد. پس از متن نوشتاری مبنی بر اینکه «در اواسط قرون میلادی، هنرهای پزشکی گسترش یافته در زمان رومی‌ها به فراموشی سپرده شدند»، متن نوشتاری دیگری می‌آید: «در آن سوی دنیا پزشکی شکوفا شد.» زمانی که تصویر با حرکت خود به "آن سوی دنیا" می‌رسد، ابزار پزشکی در ایران با تصویر خنجری بر روی یک کتاب نمایان می‌شود. این خنجر مربوط به مسلمانان سده‌های ٤ و ٥ هجری است. اما پیش از نمایش خنجر تصویری از چشمان از حدقه درآمده و پس از خنجر، تصویری از عقرب نشان داده می‌شود.

تحلیل نشانه‌شناسی

از آنجا دوربین با پان پیوسته به نمایش ابزار پزشکی و نوشتار مورد نظر می‌پردازد، سعی در القای این مطلب دارد که آنچه از علوم پزشکی که در روم باستان به فراموشی سپرده شده بود، در اثر گذر زمان (و به دلایلی که در اینجا به آنها اشاره نخواهد شد) در آن سوی دنیا پدیدار شده‌است. به‌عبارتی آنچه به‌عنوان علم و دانش بشری و پیشرفت در ایران و جهان اسلام مشاهده خواهد شد، همان دانشی است که از آنِ جهان غرب بوده و اکنون به فراموشی سپرده شده‌است.

اما خنجر نمایش داده شده، به کار جنگ می‌آید. مسلمانان در آن زمان از این خنجر برای درگیری نزدیک و گاهی جنگ‌های چریکی و غافل‌گیرانه استفاده می‌کرده‌اند. همچنین عقرب در نگاهی کلی نشان از خطر است. به علت سمی‌بودن آن، به‌عنوان نمادی از تله به‌کار می‌رود. این نشانه را برای دفینه‌ها نیز به کار می‌بردند. جایی که زیر زمین، چاه‌های آب، درون غارها، خرابه‌های دور دست و هر جایی که احتمال وجود گنج پنهانی باشد.

این دلالت‌ها در همنشینی با هم، دلالتی ثانوی را شکل می‌دهند از این قرار که: چیز گرانبهایی در دوردست قرار دارد، و برای یافتن آن باید رنج بسیار کشید؛ رنجی که با خطر مرگ همراه است؛ آن هم از سوی "دیگران". دیگرانی که در اینجا مسلمانان و ایرانیان هستند که با ویژگی مرموز و غیرقابل اطمینان بودن بازنمایی می‌شود. خنجر نیمه‌غلافی که هر آن ممکن است عریان شده و انسانی را از پای درآورد. این خنجر بر روی کتاب است، و خودبه‌خود در مقایسه با علم و دانش در اولویت قرار می‌گیرد. چه بسا این همان خنجری است که چشم‌های نمایش داده شده را از حدقه درآورده باشد. چراکه یکی از روش‌های برخورد با مخالفان از سوی پادشاهان ایران در گذشته، نابینا کردن آنان (گاهی از حدقه درآوردن چشم) بوده‌است. همنشینی این نشانه‌ها انسجام کلی روایت را بر پایه ویژگی‌های ایدئولوژیک حاکم دلالت می‌کند.

توصیف فنی

در این صحنه دوربین با پان رو به جلو و آرام خود در واقع پیوستگی تاریخی را بین دو پدیده به نمایش می‌گذارد. ابتدا پیشرفت علم در روم بوده، پس از آنکه به فراموشی سپرده شد، در میان مسلمانان ظهور یافته‌است.

«پان آهسته دوربین بر روی موضوعات رفته‌رفته جالب‌تر، حرکت پان ابزاری است برای رسیدن به نقطه اوج رویداد، و در این حالت انتظار بیننده رشد می‌کند» (میلرسون، ۱۳۸۵: ٦٦)، بنابراین شاه‌بیت این نما، که با موسیقی بلند نیز تقویت می‌شود، بازنمایی اسلام و ایرانیان مسلمانی است که در عین اینکه وارثان علم قدیم غرب هستند، اما در دیواری از خشونت و توحش مذهبی استقرار یافته‌اند.

۲. توصیف صحنه

پس از آن که راب و استادش بادر (آرایشگر، یا همان کسی که ایرانیان به وی دلاک می‌گفتند) برای معالجه چشم به منطقه یهودی‌نشین می‌آیند، برای نخستین بار با آثار تمدنی جدیدی روبه‌رو می‌شوند. آنچه راب را بیشتر شگفت‌زده می‌کند، مهارت پزشک یهودی در معالجهٔ چشم است. از او می‌خواهد تا بگوید کجا این دانش را آموخته‌است. پس از آنکه پزشک یهودی برایش توضیح می‌دهد، نقشه را روی میز می‌گذارد تا مسیر اصفهان را برایش توضیح دهد:

راب: چطوری می‌شه رفت اونجا (اصفهان)

پزشک یهودی: اول باید به ساحل جنوبی انگلستان بری، بعد از اون کانال عبور می‌کنی، به سمت فرانسه قدم برمی‌داری و یه قایق بادی سوار شی و طول صحرای افریقا رو طی کنی. بعد از اون به مصر می‌رسی و اینجا ...

کشته می‌شی!

– چرا؟

– از این نقطه دنیای مسلمونا شروع می‌شه؛ عربستان، ایران. اما مسیحیان از اونجا تبعید شدن، فقط ما کلیمی‌ها تحمل کردیم ... تسلیت میگم چون تو خدای اشتباهی‌ای رو می‌پرستی!

تحلیل نشانه‌شناسی

راب با عجله در پی پزشک یهودی است که چه چیزی را می‌خواهد نشانش دهد. تعجیل وی اشاره‌ای است بر کنجکاوی و اشتیاق او در کسب دانش بودن که طبیعتاً نمایندهٔ جامعهٔ غرب و جهان مسیحیت است.

پزشک یهودی پس از توضیحات بسیار جالب دربارهٔ نقشه جهان و در برابر شگفتی فراوان راب از آن پیشرفت علمی، شروع به تشریح موقعیت راب و اصفهان می‌کند. پس از بیان عظمت علمی ابن‌سینا و بُعد مسافت برای دسترسی به وی، با نشان دادن مسیر روی نقشه به راب می‌گوید که کشته خواهد شد. این بیان با تغییر حالت چهره وی از نشاط ناشی از عظمت علمی استادش و دستاوردهای علمی‌خود، به چهره‌ای درهم رفته همراه است که نشان از عاقبت ناگوار پیش روی راب می‌دهد. و در پایان پزشک یهودی با زهرخندی وی را به حال خود رها می‌کند تا مخاطب با مخاطرات پیش‌روی قهرمان داستان هم‌دردی کند.

اما چراغی که در کنار سر راب پرتوافشانی می‌کند، حکایت از فروغی است که در ذهن کنجکاو وی می‌تراود و او را به کشف رموز علمی برمی‌انگیزد؛ این همان چراغی است که تا پایان داستان در اغلب صحنه‌ها خواهیم دید.

توصیف فنی

در تمام این گفت‌وگوها موسیقی متن به کمک القای حس شگفتی و اعجابی که همواره فضای مفهومی شرق را دربر گرفته‌است، می‌آید. تقریباً در تمام نماهای این صحنه دوربین تصاویر با نمای درشت را نمایش می‌دهد که خود باعث برقراری ارتباط نزدیک و تقویت همدلی با شخصیت داستان را می‌رساند. فضای گفت‌وگو با حضور دو فرزند پزشک یهودی که در مواقع لزوم در داخل تصویر قرار می‌گیرند، محیطی صمیمی را القا می‌کند که خود، دل کندن و چنین سفر خطرناکی را برای قهرمان داستان دشوارتر می‌کند.

تحلیل روایی

هرمنوتیک	ضمنی	نمادین	کنشی	ارجاعی/ فرهنگی
... بعد از اون به مصر می‌رسی و اینجا... کشته می‌شی! (تعلیق) ـ چرا؟ رفع تعلیق: از این نقطه دنیای مسلمونا شروع می‌شه؛ عربستان، ایران.	دشمنی مسلمانان با غیرمسلمانان. در حقیقت نفی هر کس که خدای "الله" را نپرستد.	مسیحیت/ اسلام؛ غرب/ شرق؛ انسان‌های متمدن/ اقوام نامتمدن؛ علم و پیشرفت/ جنگ و خون‌ریزی؛ صلح و دوستی/ کینه و عداوت	بی‌نتیجه بودن جست‌وجو برای کسب علم، و آشتی‌ناپذیری مسلمانان با غیرمسلمانان به‌ویژه مسیحیان	ارجاع به تقابل جهان اسلام با مسیحیت کاتولیک، و ارائه سندی معتبر برای حقانیت مسیحیان و ناحق بودن مسلمانان.

تحلیل گفتمان

انسجام موضعی. پزشک یهودی می‌گوید: «بزرگ‌ترین پزشکی که جهان تا به حال دیده اینجا آموزش می‌ده ...» و در نهایت با هشدار مرگ برای راب (به جهت برخورد با مسلمانان) این نابغهٔ عقل و خرد را در بند و اسارت اسلام و مسلمانان معرفی می‌کند.

معانی بیان. حضور ابن‌سینا در جهان اسلام که خود دربردارندهٔ مفاهیمی از جنگ و خون‌ریزی است، مجازی برای بیان اسارت علم دانش و خرد در فضای ایدئولوژی اسلام است.

ناگفته‌ها. راوی در اینجا نمی‌گوید چرا باید راب کشته شود. و اصولاً آیا پرستش خدایی غیر از خدای مسلمانان آیا مستوجب مرگ است؟ تنها اشاره به تبعید شدن مسیحیان می‌کند، اما توضیح نمی‌دهد که رفتار اسلام با اهل کتاب چگونه است.

سبک واژگان. تبعید شدن مسیحیان از سوی مسلمانان خود گویای تعصب کور دینی است؛ که البته دست‌کم در آن زمان در ایران چنین چیزی وجود نداشت. همچنین تحمل کردن این شرایط از سوی یهودیان نیز خود مهر تأییدی بر مظلومیت آنان در برابر اسلام است. (و البته تناقض آن را در زندگی به نسبت خوب آنان در اصفهان شاهد هستیم.)

نقل قول از شواهد. پزشک یهودی که خود شاگرد ابن‌سینا بوده، در حقیقت شاهدی برای ادعاهایش بازنمایی می‌شود. همچنین با پیش‌بینی کشته‌شدن راب از سوی مسلمانان و برش فیلم و انتقال به صحنهٔ بعدی، تأکیدی بر چهرهٔ بد "دیگران" و مظلومیت "ما" شده‌است. راب پس از ابراز ناآگاهی از مختصات جغرافیای اصفهان با پوزخند خانوادهٔ پزشک یهودی روبه‌رو می‌شود. همچنین پس از شنیدن کنایهٔ پرستش "خدای اشتباهی"، دوباره از سوی پزشک یهودی تمسخر می‌شود. در واقع رابطهٔ بد یهودیان و نیز مسلمانان با مسیحیان به تصویر کشیده شده‌است. در اینجا قطب‌بندی و تأکید بر جنبه‌های بد دیگران نمایان است.

انسجام کلی. آغاز دنیای مسلمانان با مرگ و خون‌ریزی، آن هم برای یک مسیحی، در کنار نشانه‌های کلامی و غیرکلامی قبل و بعد از فیلم، گزاره‌های کلی را شکل داده که درون‌مایهٔ فیلم را در تقابل با اسلام (ایران) نشان می‌دهد.

راب کولی پیش از حرکت خود به سوی اصفهان دست به دعا می‌شود:

باشد که خداوند من را مورد رحمت خود قرار دهد.
مرا در سفر طولانی و خطرناکم یاری کند.
اجازه نده موج‌های دریای شمال همچون هیولایی مرا ببلعند.
اجازه نده دزدان دریایی قایق مرا بشکافند یا گرگ‌ها مرا زنده زنده بخورند.
نگذار من از گرسنگی بمیرم، یا که در جنگل‌های تیره یا کوه‌های سرد گم شوم.
لطفا به عیسی اجازه بده مرا ببخشد.
که ایمانم را از دست ندهم، و ذاتم را به گناه آلوده نکنم.
تا در خدمت مخلوقانت و شکوهت باشم.

قهرمان انگلیسی به سوی شرق می‌رود؛ ایران. او نه‌تنها هیچ شناختی از این کشور ندارد، بلکه اثری از مناطق متمدن جهان تا به حال ندیده و نشنیده‌است. تنها اطلاعات وی همان خرافه‌ها و اوهامی است که در مدار بستهٔ کلیسای سده‌های میانه ترویج می‌شد؛ شرق پر رمز و راز! به علاوه آنچه پزشک یهودی هشدار داده بود. واژگان به‌کار رفته در دعای او قابل بررسی است: هیولا، گرگ‌ها، دزدان دریایی، جنگل‌های تیره، آلودگی به گناه، و ... همهٔ این واژگان در همنشینی با نشانه‌های دیگر مربوط به شرق، چیزی جز جهانی پر از وحشت، خطر، و عجایب خلقت را ترسیم نمی‌کند. او از خداوند می‌خواهد تا به موجب رحمتش به وی کمک کند تا در نهایت در خدمت خلق باشد؛ آنچه در کل روایت برتری ذاتی و انسان‌دوستی غرب را به انسجام کلی می‌رساند.

۳. توصیف صحنه

راب اکنون در اصفهان و شاگرد ابن‌سیناست. او در مدت کوتاهی که مشخص نیست چگونه، در نقش بهترین شاگرد ابن‌سینا ظاهر می‌شود. پس از ازدواج اجباری ربکا با کارپای یهودی، غمگین و گرفته شبانگاه در محلهٔ روسپیان قدم می‌زند. ناگاه به‌سوی زنی سیاه پوست کشیده می‌شود. پس از آنکه متوجه می‌شود زن سیاه‌پوست به زودی خواهد مرد، وی را نزد بوعلی‌سینا می‌آورد. به استاد می‌گوید که من مرگ وی را احساس می‌کنم و او تا صبح خواهد مرد. آن‌گاه ابن‌سینا کمک‌های لازم را ارائه می‌کند تا اینکه زن نجات می‌یابد. اکنون صحنه بر روی پشت بام بیمارستان:

راب: زمان برای یه لحظه به کُندی می‌گذره ... پارچه حقیقت برای من مثل یه پرده کنار زده شده تا به‌وسیله اون ببینم.

ابن‌سینا: و تو چه می‌بینی؟
راب: چیزی نمی‌بینم ... من فقط احساس می‌کنم. میدونم که مرگ داره میاد ... اولین بار با مادرم بود. اون به دلیل بیماری پهلو مرد ... لعنت بهش!
ابن سینا: این یه هدیه است! ... تو جون اون دختر (همان زن بدکاره) را نجات دادی! ... این بار مسئولیت هر پزشکیه که باید یاد بگیره درمان کنه! تو نمی تونی به مرگ به‌عنوان دشمن نگاه کنی!

راب: پس چیه؟... دوست؟... (تعلیق)
راب: مایوس کننده نیست که چیزای خیلی زیادی رو نمی‌دونی؟
(در اینجا ابن‌سینا از جواب درمی‌ماند. رو به آسمان می‌کند و صحبت از دانش سماوی و نجومی می‌کند که آموخته ولی از رمز و رازهای طبیعت عاجز است.)
ـ نه! ... من رو پر از هراس کرده! ... چیزی که خسته کننده‌است جهان بدون راز و رمزه! ...
راب: بیماری پهلوی مادرم ممکنه درمان بشه؟
ابن سینا: اون فراتر از دسترسی ماست! ... شاید ۱۰۰ سال ... شاید هم ۱۰۰۰ سال دیگه!

تحلیل نشانه‌شناسی

تعقیب شاگرد انگلیسی از سوی ابن‌سینا به‌منظور گفت‌وگو با وی، پیش از هر چیز اهمیتی است که این قهرمان نزد ابن‌سینا یافته است. "نابغهٔ شرق" هم اکنون در پی کشف شگفتی‌ها و نبوغ یک شاگرد انگلیسی است. صحنه بر روی پشت بام بیمارستان، شب و دور از هیاهوی دیگران است. سکوت شب و تاریکی آن به خودی خود، بیانگر عظمت و راز و رمز آفرینش است و تفکر عمیق انسان در شب شکوفا می‌شود. این راب است که با این ویژگی‌های منحصربه‌فرد در برابر بوعلی‌سینا ظاهر می‌شود. چراغی که بالای سر راب می‌درخشد، از همان چراغی است که بالای سر ابن‌سینا روشن است. هر دو را با یک ویژگی نمایان می‌کند؛ فروغ دانش. اما در تحلیل روایی و گفتمان، این راب است که برتر از بوعلی‌سینا بازنمایی می‌شود. زمانی که ابن‌سینا گفته‌های خود را تمام می‌کند، با نگاهی عاقل اندرسفیه از سوی شاگرد انگلیسی خود بدرقه می‌شود. نگاهی حاکی از تمسخر و تحقیر ناشی از عقلانی بودن "ما" و تقدیرگرایی "دیگر"ی پایان‌بخش صحنه است.

چهرهٔ استوار، امیدوار، و پر از احساس راب همراه با نگاه فرادستانهٔ خود نسبت به استادش، بوعلی‌سینا، حکایت از تخفیف نگرش قَدَری بوعلی، و از سوی دیگر اطمینان خود نسبت به کشف رموز هستی دارد؛ اسطورهٔ غربی عاقل و جوینده در برابر شرقی تسلیم و متحیر از رموز طبیعت.

توصیف فنی

نمایی که راب را نشان می‌دهد بر فراز خانه‌های مسکونی است. شب هنگامی‌که مردم در خواب هستند، وی جویای کشف راز و رمز هستی است. شب نمادی از عظمت و در عین حال اسراری است که انسان را دچار شگفتی و هراس می‌کند. و راب با چراغی بر فراز خود کسی است که آن را کشف خواهد کرد تا برتری خود را در برابر ابن‌سینا به اثبات برساند. شاگرد ابن‌سینا با چهره‌ای مصمم که بر ستونی تکیه زده و تمرکز دوربین را در آخرین نما به خود اختصاص داده‌است. در این نمای پایانی ابن‌سینا در حاشیه کادر و با تصویری تار کمترین اهمیت را نمایان می‌سازد

تحلیل روایی

هرمنوتیک	ضمنی	نمادین	کنشی	ارجاعی/فرهنگی
راب: بیماری پهلوی مادرم ممکنه درمان بشه؟ ابن‌سینا: اون فراتر از دسترسی ماست!... شاید ۱۰۰ سال... شاید هم ۱۰۰۰ سال دیگه!	به دلیل آن که جهان پر از رمز و راز است، و بدون اینها جهان خسته کننده خواهد بود، پس نباید چندان امیدی به کشفیات تازه داشت.	عقل‌گرایی/ احساس‌گرایی؛ غرب/شرق؛ جستارگری / لاادری گری؛ کُنشگر بودن/ تقدیرگرایی	اگرچه در آغاز بوعلی‌سینا همچنان استاد قهرمان انگلیسی نمایان می‌شود، اما در انتها فردی منفعل در برابر پدیده‌های رازآلود هستی ظاهر می‌شود، به گونه‌ای که پژوهش علمی را زیر سلطهٔ اسرار هستی به هیچ می‌انگارد.	ارجاع به برساخته‌های ایدئولوژیک غرب خردگرا و عقلایی در برابر شرق احساسی و منفعل. تصویری از غربی جوینده علم و تسخیرکننده طبیعت در برابر شرقی مسخَر طبیعت.

تحلیل گفتمان

انسجام موضعی. اشاره ابن‌سینا به رمزآلود بودن هستی و طبیعی بودن آن، و سپس پیش‌بینی ۱۰۰ یا ۱۰۰۰ ساله برای یافتن راه درمان بیماری پهلو، گزاره‌های مفهومی و درون‌مایه‌ای این صحنه را به انسجام می‌رساند.

انسجام کلی. چنان‌که در چند صحنه بعد شاهد هستیم، شاگرد انگلیسی ابن‌سینا پس از تشریح جسد انسان، راه درمان بیماری پهلو را کشف کرده تا مفهوم کلی گزاره‌های داستان را به انسجام برساند؛ غربی عقلانی، در کشف علم و دانش بر شرقی تقدیرگرا برتری دارد!

در این صحنه راب تا پرسش پایانی خود از ابن‌سینا چندان از جایگاه ویژه‌ای برخوردار نیست، اما از آنجا که پاسخ ابن‌سینا مبنی بر کشف راه درمان بیماری پهلو طی ۱۰۰ یا ۱۰۰۰ سال آینده، نشانی از تسلط تقدیرگرایی بر فرهنگ و اندیشهٔ وی (به‌عنوان شاخص فرهنگی ایرانی ـ اسلامی) است، بنابراین انسجام کلی روایت به بار می‌نشیند.

کلیشه غرب عقلانی و علمی در برابر شرق احساسی و آئین‌باور تقریبا در همه صحنه‌های این فیلم قابل مشاهده‌است. در چند صحنه دیگر نیز بر مبنای کلان گزاره‌های انسجامی چنین

نگرشی را می‌بینیم. زمانی که ابن‌سینا به شاگردان خود اعلام می‌کند که هر کسی مختار است برای مبارزه با طاعون با ما بماند یا از شهر بیرون رود. ادامه می‌دهد: «... که طاعون را شکستش بدیم (سکوت) یا اون ما رو شکست بده.» تردید و تأمل و در نهایت تعلیق بین این دو گزاره، خود گویای بی‌اعتمادی و بی‌ثباتی در ایمان و رفتار است؛ کلیشه تقدیرگرایی ایرانی در برابر روش علمی "ما".

۴. توصیف صحنه (دومین صحنه‌ای که ابن‌سینا در موضع ضعف قرار می‌گیرد)

طاعون سراسر شهر را گرفته‌است. بالأخره با پافشاری و جسارت انسان‌دوستانه راب انگلیسی، شاه تصمیم به مبارزه با طاعون می‌گیرد.

پس از برش فیلم به فضای بیمارستان و محل تدریس ابن‌سینا، صدایی با زبان فارسی در پس‌زمینه صحنه می‌گوید: «دو نفر می‌خواهیم که حوله ببرند.» در همین حال ابن‌سینا مشغول نقل و انتقال حوله‌هاست، و رابِ شاگرد، در حال مطالعهٔ دستاوردهای جالینوس و بقراط در رابطه با بیماری طاعون است تا بتواند راهی برای مقابله با آن بیابد. راب می‌گوید: «جالینوس باور کرده بود که علت طاعون عدم تناسب اخلاط چهارگانه است ... بقراط خارج شدن هوای بد از زمین در طول زلزله‌ها رو مقصر می‌دانست ... تنها چیزی که آنان توافق داشتند این بود که بین سرایت تا بروز بیماری تقریباً ۱۲ ساعت زمان است.» همزمان با بیان این سخنان ابن‌سینا در نقش یک خدمه ساده ظاهر می‌شود و شاگردان وی نیز (کریم، ایرانی مسلمان و میرالدین یهودی) منفعل در کنار وی ایستاده‌اند و شگفت‌زده به تلاش راب انگلیسی توجه می‌کنند. به محض اینکه شاگرد انگلیسی ۱۲ ساعت زمان را اعلام می‌کند، ابن‌سینا نیز همین جمله را به افرادی که مشغول تدارک وسایل و تجهیزات لازم هستند، اعلام می‌کند. و صحنه در این جا تمام می‌شود.

تحلیل نشانه‌شناسی

در این صحنه نیز مانند اغلب صحنه‌های دیگر، راب انگلیسی، کریم ایرانی، و میرالدین یهودی حضور دارند. گویا این سه نفر نمایندهٔ سه قوم، مذهب، و جهان‌بینی هستند که سازندهٔ فیلم تقریباً در تمامی‌صحنه‌ها آنها را در کنار هم به مقایسه می‌گذارد. شاگرد انگلیسی در اینجا نیز از دیگران باهوش‌تر، فعال‌تر ظاهر می‌شود. انگار تنها این شاگرد است که توانایی درک و حل مشکلات

پزشکی را دارد. وظیفه‌شناسی، و انسان‌دوستی تنها در این شاگرد مسیحی است که زنده و پویاست، و باقی دستیار و پیرو او هستند. بیان ۱۲ ساعت مهلت از سوی ابن‌سینا درست پس از اعلان شاگرد انگلیسی وی، نمایشی از نوآور بودن غربی و مقلد بودن شرقی است. آن هم به‌گونه‌ای که گویی ابن‌سینا در کمین نشسته تا گفته‌های شاگردش را ضبط، و بدون تفکر اعلان کند.

توصیف فنی

«برش بین نمای ایستا و نمای دارای حرکت، توجه بیننده را به‌طورناگهانی افزایش می‌دهد، و تأکیدی بر سرعت و انرژی است» (میلرسون، ۱۳۸۵: ۱۱۵). در این صحنه انرژی و حرکت القاشده، درست پس از کلام پایانی و جسورانه قهرمان انگلیسی در برابر شاه اصفهان است که می‌کوشد موافقت وی را برای پیشگیری از شیوع طاعون بگیرد. صدای راب انگلیسی تمام فضای این صحنه را پر می‌کند. در واقع حضور وی است که همه توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند. تمام نماهایی که از ابن‌سینا نشان داده می‌شود، فردی ضعیف، منفعل و مستأصل را به نمایش می‌گذارد. تقریباً همه نماهایی که از راب نمایش داده می‌شود، متوسط و از روبه‌روست که خود گویای اهمیت و در عین حال نزدیکی به مخاطب است. از سوی دیگر ابن‌سینا در بیشتر نماهای دور یا از پشت نمایان است، که خود گویای اهمیت کم اوست.

همچنین در تمام این صحنه که تنها صدای راب به‌طور واضح به گوش مخاطب می‌رسد، دوربین با پان شلاقی رشته موضوعات مختلف در صحنه را با هم پیوند داده و رابطه‌ای عِلّی را بین پدیده‌ها به نمایش می‌گذارد (میلرسون، ۱۳۸۵: ٦٥). درواقع هدف سازنده القای این احساس به مخاطب است که راب انگلیسی و نظرات وی علت است و اقدامات ابن‌سینا و دیگران، معلول. به‌عبارت بهتر راب در اینجا همه‌کاره و دانای برتر بوده و نقشی پدروار را بازی می‌کند.

تحلیل روایی

هرمنوتیک	ضمنی	نمادین	کنشی	ارجاعی/فرهنگی
راب: جالینوس باور کرده بود که علت طاعون عدم تناسب اخلاط چهارگانه است ... بقراط خارج شدن هوای بد از زمین در طول زلزله‌ها رو مقصر می‌دانست ... تنها چیزی که آنان توافق داشتند این بود که بین سرایت تا بروز بیماری تقریباً ۱۲ ساعت زمان است.	دلالت پنهان این گزاره‌ها بر جستارگری قهرمان انگلیسی است. همچنین گویای غربی بودن اصالت اندیشه های پیشرفته علمی ابن‌سینای ایرانی است که خود باز از سوی یک غربی مورد تأمل و تعمق قرار می‌گیرد.	غرب/ ایران؛ کُنشگر/ منفعل؛ نوآور/مقلد؛ کارآمد/ وابسته؛ پدروار/ کودک‌وار	با توجه به کلیشه‌های اروپامحوری، "دیگران" هر آنچه از دانش و فن بهره‌مندند، ریشه در اندیشه‌های غربی دارد. آنان تنها مقلد صرف هستند و باز این غربی‌ها هستند که همان علوم را بازخوانی می‌کنند و نتایج جدید و به‌روز را استخراج می‌کنند.	ارجاع به اسطوره‌های برتری ذاتی غرب در برابر "دیگران". «شرقی منبع اطلاعات است و شرق‌شناس چشمه شناخت» (سعید، ۱۳۶۱: ۶۵). در اینجا عنصر شناخت، ویژگی بارز قهرمان انگلیسی، است که ابن‌سینا را در مقامی فرودست می‌نشاند.

تحلیل گفتمان

انسجام موضعی. همزمان که تمامی‌افراد بیمارستان از جمله ابن‌سینا بسیج شده‌اند تا زمینه را برای مبارزه با طاعون فراهم کنند، تنها راب انگلیسی است که غور در اندیشه و جستارگری علمی است. گفته‌های وی در سراسر صحنه همهٔ مفاهیم را به انسجام موضعی می‌رساند.

انسجام کلی. در چند صحنه بعد ابن‌سینا در روند درمان بیماری طاعون به گفته‌های بقراط اشاره می‌کند. این گفته‌ها در پیوند با گفته‌های راب به نقل از بقراط و جالینوس، به انسجام کلی معنایی می‌رسد. گویی دانش ابن‌سینا رونوشتی از همان کارهای دانشمندان غربی است که در ابتدا اشاره شد؛ یعنی همان‌هایی که به فراموشی سپرده شده بودند.

ناگفته‌ها. در ایران شیوع طاعون کمتر از دیگر جاهای بوده، و آن هم به علت احترام به طبیعت طبق آموزه‌های زردشت است (ویکی‌پدیا). در صورت بروز این بیماری ایرانیان شیوه‌های برخورد با آن را می‌دانستند. مثلاً قرنطینه کردن و سوزاندن بیماران تلف شده به همراه لوازم شخصی آنان. «رازی اساس کار در بیمارستان خود را بر پایه تجربه و آزمایش بنیان نهاد ... روش کار رازی بعدها اساس پیدایش قرنطینه در اروپا شد» (هابسون، ۱۳۸۹: ۳۰۵)،. و «ابن‌سینا بیشتر تحت تأثیر مکتب رازی بود» (حمید، ۱۳۷۰). بنابراین ابن‌سینا از نحوه برخورد با این‌گونه بیماری‌ها به‌خوبی آگاه بوده‌است.

در صحنه این‌گونه القا می‌شود که بقراط و جالینوس مرجع علم پزشکی ابن‌سیناست، که در اینجا اشتراک نظر آنان مبنای تصمیم‌گیری درباره مبارزه با طاعون قرار می‌گیرد. در صورتی که باید دانست «از قرن دوازدهم تا شانزدهم پایه‌های علمی‌و عملی پزشکی در غرب، تعلیمات ابن‌سینا بود ... در قدیمی‌ترین برنامه تعلیمی که تاکنون به‌دست آمده مربوط به مدرسه طب منوپلیه است که در منشوری از پاپ کلمنت پنجم مورخ ۱۳۰۹ مسیحی و نیز در تمام منشورهای پس از آن تا سال ۱۵۵۷ نام قانون آمده‌است. ۱۰ سال بعد جالینوس را بر ابن‌سینا برگزیدند، ولی کتاب *قانون* تا قرن هفدهم هنوز تدریس می‌شد» (ویکی‌پدیا). بنابراین تحریف و جعل روایت تاریخی این صحنه در پیوند با انسجام کلی روایت است که ایرانیان را پیرو و میراث‌خوار تفکر غربی (و البته یونانی) معرفی می‌کند.

نکته‌ای که در این صحنه باید اشاره شود اینکه بوعلی‌سینا وزیر علاءالدوله و بسیار مورد احترام شاه (علاءالدوله) بوده‌است. او حاکم اصفهان را در امور گوناگون مشاوره می‌داده‌است. اما رویدادهای این صحنه (تدارک برای مبارزه با طاعون) نه تلاش ابن‌سینا که نتیجه پافشاری شاگرد انگلیسی‌اش است. درواقع علاءالدوله نظر این شاگرد بیگانه را بر شیخ‌الرئیس ترجیح می‌دهد!

۵. توصیف صحنه

راب انگلیسی با راهنمایی ابن‌سینا مشغول تشریح یک سگ است تا عمق ریشهٔ دمل‌های طاعون را در عمل مشاهده کند.

راب: اگه انسان‌ها از سگ متفاوت باشند چی؟... اگه این دمل‌ها در درون ما نباشن چی؟
ابن‌سینا: نه!

راب: ما بیش از اندازهٔ کافی جسد در اختیار داریم! (منظور وی برای تشریح است)
ابن‌سینا: اونچه تو پیشنهاد می‌کنی خدا رد می‌کنه! ... همون کاری که یهوه و عیسی مسیح می‌کنن!
راب: مردم دارن می‌میرن و ما فقط می‌تونیم نگاه کنیم! ... این چه‌جور خداییه! (با صدای بلند و عصبانی)

هنوز جملهٔ پایانی راب تمام نشده که صحنه به نمایی برش می‌خورد که هیچ ارتباطی با نمای پیشین ندارد اما جملهٔ آخر راب باعث ایجاد "رابطهٔ آنی" بین این دو نما می‌شود؛ نمایشی از محیط کثیف شهر، جنازه‌های افتاده روی زمین و موش‌هایی که همه‌جا در رفت‌وآمدند.

تحلیل نشانه‌شناسی

در این صحنه نیز راب انگلیسی است که به‌عنوان باهوش‌ترین و زبردست‌ترین شاگرد ابن‌سینا حضور دارد. فرایند تشریح جسد سگ، به‌طورکلی از سوی شاگرد ابن‌سینا انجام می‌شود. خود بوعلی‌سینا تنها با دستمالی جلوی بینی ظاهر می‌شود؛ گویی نجاست سگ چنان برایش مشمئزکننده‌است که حاضر نیست در عمل دست به کاری بزند.

درواقع فیلم نجس بودن سگ از دید مسلمانان را به‌گونه‌ای بازنمایی می‌کند که حتی بهترین پزشک دنیا را از دست زدن به آن برای کشفی تازه و درمان بیماران، بازمی‌دارد. همچنین معنای ضمنی دیگری دارد دال بر اینکه ابن‌سینا، بر خلاف آنچه شهرت یافته، بر پایهٔ علوم تجربی و مشاهده عمل نمی‌کرده‌است. ناآشنایی و پرهیز وی در کالبدشکافی اندام درونی انسان یا حیوان، دلالتی بر ضعف شیوهٔ علمی او بازنمایی شده‌است. درحالی‌که ابن‌سینا تا حد زیادی پیرو مکتب فکری و علمی رازی بوده و از روش تجربی و جراحی نیز برای درمان استفاده می‌کرده‌است.[٤]

در این صحنه راب انگلیسی با حالتی عصبانی و صدایی بلند پرسش‌های خود را مطرح می‌کند. گویی که وی استاد است و ابن‌سینا شاگرد. یا اینکه وی تنها دلسوز انسان‌هاست و ابن‌سینا و دیگران برای هموطنان و همکیشان خود ارزشی قائل نیستند. در تمامی‌این صحنه ابن‌سینا همچنان چهره‌ای منفعل و درمانده از خود نشان می‌دهد. او که موفقیت راب را با شگفتی شاهد است، به نشانهٔ تحسین دست بر شانهٔ راب می‌گذارد. این در حالی است که راب حتی نیم نگاهی به وی ندارد، جز زمانی که با پرخاش از او می‌خواهد تا جسد انسانی را تشریح کند. تمامی این حالات مقامی فرادست، مصمم، متکی به خود، صاحب عقلانیت، باپشتکار و معطوف به اصالت عمل را برای راب انگلیسی بازنمایی می‌کند.

تحلیل فنی

موسیقی متن با گام بلند عظمت سوژه (راب) را به نمایش می‌گذارد. بیشتر نماهای بسته از شاگرد انگلیسی گویای اهمیت وی و همراهی مخاطب با احساسات انسان‌دوستانهٔ او است. از سوی دیگر ابن‌سینا در حاشیهٔ ترکیب‌بندی تصویر و با نمایی متوسط، جایگاهی فرودست دارد. به‌ویژه هنگامی‌که شاگردش با صدای بلند ابن‌سینا (یا به‌عبارتی بهتر عقاید اسلامی وی) را برای تشریح جسد انسان به چالش می‌کشد، دوربین به عقب پان می‌کند تا پسروی و انفعال ابن‌سینا را به نمایش بگذارد.

تحلیل روایی

هرمنوتیک	ضمنی	نمادین	کنشی	ارجاعی/فرهنگی
... ابن‌سینا: اونچه تو پیشنهاد می کنی خدا رد می کنه! ... همون کاری که یهوه و عیسی مسیح می‌کنن! راب: مردم دارن می‌میرن و ما فقط می تونیم نگاه کنیم !... این چه جور خداییه؟!	دشمنی دین (در اینجا اسلام) با انسان و خوشبختی وی. پیشرفت و نیکبختی انسان در گرو پشت کردن به آموزه‌ها و دستورهای دینی است. همچنین اسارت دانش ایرانیان در بند دستورهای شرعی اسلام.	انسان/ خدا؛ آزادی/ باور دینی؛ پیشرفت/ پسرفت؛ انسان گرایی/ دین‌گرایی؛ اصالت انسان/ اصالت خدا؛ غرب عقلانی/ شرق احساسی؛ غرب عصیان‌گر/ شرق اسارت‌پذیر؛ روش علمی/ روش غیرعلمی	تا زمانی که آدمی‌دربند افکار و عقاید مذهبی است، هرگز نمی‌تواند راه سعادت و نیک‌روزی را ببیند. برای رسیدن به پیشرفت و تمدن باید راه خلاف دین (اسلام) را پیمود.	غرب که تجربه طولانی تاریک‌اندیشی قرون وسطی را دارد، هویت خود را از رنسانس و روشنگری شکل می‌دهد و با فرافکنی، "دیگر"ی (ایرانیان مسلمان) را در خرافه‌گرایی سده‌های میانه بازنمایی می‌کند.

تحلیل گفتمان

استدلال. راب، غربی عقلانی است، پس اعتراض وی نمایندهٔ اومانیسم غربی است که در برابر واپسگرایی دینی شرقی نمایش داده می‌شود. در برابر خواست خدای مسلمانان است که عامل کشتار مردم بی‌گناه می‌شود. بنابراین انسان‌دوستی غرب در تقابل با توحش غیرغربی تأیید می‌شود.

معانی بیان. «این چه جور خداییه!»؛ بیان بلند، پرخاشگرانه، و پرسشی، با همنشینی تصویر جنازه‌های روی زمین، بی‌گمان گوینده را در مقام حقیقت می‌نشاند. به‌ویژه اینکه پس از آن سکوت (برش) و تعلیق حکم‌فرماست.

سبک واژگان. پیشنهاد " تو"، رد شدن از سوی "خدا"ی مسلمانان، تلف شدن "مردم"، تماشای "ما"؛ همگی حکایت از برتری "ما"ی غربی، و باطل بودن ایدئولوژی و خدای "دیگران" غیرغربی است.

ناگفته‌ها. در این صحنه اشاره‌ای نمی‌شود به اینکه مسیحیت کاتولیک نخستین نحلهٔ فکری است که مخالف سرسخت پیشرفت تجربی از جمله تشریح جسد انسان است؛ یعنی همان عقیده و باوری که راب انگلیسی در آن زاده و بزرگ شده‌است.

قطب‌بندی گزاره‌ها. قهرمان انگلیسی با بیان این جملات می‌کوشد غرب را عقل‌گرا، انسان‌گرا، جست‌وجوگر و شرق (ایرانیان و مسلمانان) را خرافه‌گرا، تسلیم محض و منفعل نشان دهد.

انسجام موضعی. «اونچه تو پیشنهاد می‌کنی خدا رد می‌کنه! ...»؛ این جمله برای مسیحیان به‌خوبی قابل‌فهم است. چراکه حاکمیت کلیسای قرون وسطی، تا زمانی که با مسلمانان تلاقی یافت همچنان بر مدار تعصب واپس‌گرایی و ضدانسانی می‌چرخید.

افزون بر این باید توجه داشت که «مسلمانان (به‌ویژه معتزله) مروج این اندیشه بوده‌اند که انسان موجودی مختار، آزاد، و صاحب عقل و خرد است» (هابسون، ۱۳۸۹: ۳۰۲). بنابراین تشخیص اینکه راه و روش درست زندگی چیست، موضوعی است که غرب مسیحیت با آن مشکل داشت و نه جامعه ایران و مسلمانان. طرفه اینکه بر اساس آئین زردشتی ایرانیان نیز که بررسی کنیم، پدیده‌هایی ارزشمند و اهورایی‌اند که در زندگی دنیوی و اخروی انسان سودمند باشند. بنابراین پرهیز ابن‌سینا در تشریح جسد موضوعی غیرواقعی و توجیه‌ناپذیر است.

۶. توصیف صحنه

ربکا (ختری که برای همسری یکی از بزرگان یهودی از اندلس خریداری شده‌است) پس از بهبود نسبی از بیماری طاعون به همراه راب انگلیسی به پشت بام بیمارستان می‌روند تا با یکدیگر صحبت کنند. آنان دور از چشم دیگران به بیان رویاهای خود می‌پردازند:

ربکا: بسیار زیباست، حتی می‌تونی برف روی کوه‌ها رو ببینی!

راب: بهت کمک می‌کنه تا همه چیز رو همین‌جا فراموش کنی!

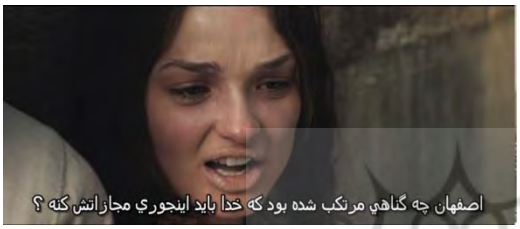
ربکا: اصفهان چه گناهی مرتکب شده بود که خدا باید این‌جوری مجازاتش کنه؟! (اشاره به شیوع طاعون)

راب: من فقط شکرگزارم که خدا تورو بخشیده!

ربکا: توی تب خواب دیدم خدا به ما بچه داده ... چهارتا ... توی یک شهر بزرگ بودیم و تو هم یک مدرسه ساخته بودی!

تحلیل نشانه‌شناسی

ربکا به‌معنای مصلح، راستی، و راستکاری است. شخصیتی که در این داستان کاملاً بی‌گناه و ستمدیده واقع شده، از غرب (اندلس یا اسپانیا) خریداری شده و مانند یک برده به ستم به شرق (جهان اسلام) آورده شده‌است. اگرچه شوهر تحمیلی وی یهودی است، اما ایرانی بوده و در اصفهان زندگی می‌کند، بنابراین تعرض و ناجوانمردی و در عین حال زن‌بارگی شرقی وی را دربند کرده‌است. وی که هنوز به عقد شوهر یهودی خود است با قهرمان انگلیسی روابط نامشروع نیز دارد، اما از آنجا که سازنده فیلم او را در قالب یک "معامله تجاری" قربانی ازدواج اجباری معرفی کرده‌است، لذا خودبه‌خود مشروعیت و انسانی بودن عقد وی را نیز زیر سؤال می‌برد تا از سویی او را همچنان پاک و بی‌گناه معرفی کند، و از سوی دیگر قهرمان انگلیسی را، که از ابتدا فردی باحیا و خویشتن‌دار بازنمایی شده و همواره از آمیزش با زنان پرهیز می‌کند، همچنان پاک و موجه جلوه دهد.



این تنها رابطه عشقی قهرمان انگلیسی است. گویا در ایران کسی را شایستهٔ دوست داشتن نمی‌یابد. این موضوع در انزجار وی از زنان که در صحنه‌های گوناگون نشان داده می‌شود، کاملاً پیداست. زنان ایرانی و مسلمان تنها موجوداتی بازنمایی شده‌اند که ابزار تأمین نیازهای جنسی مردان هستند. در هیچ صحنه‌ای اثری از حضور زن ایرانی و مسلمان مشاهده نمی‌شود، مگر در نقش یک بدکاره. از سوی دیگر زنان جامعه انگلیس را به‌گونه‌ای نشان می‌هد که بیانگر حضور روابطی متعارف و عادی بین زن و مرد بوده و هر یک در جایگاهی برابر با حقوق یکسان زندگی می‌کنند.

ربکای اندلسی و مادر راب انگلیسی (هر دو اروپایی)، دو نمونه از زن غربی هستند. هر دو متعادل، دلسوز، اهل زندگی، بانجابت، و زحمت‌کش ظاهر می‌شوند. آن یکی در نقش مادر و

این یکی در نقش همسر. فداکاری هر دو قابل تحسین است. آن یکی برای فرزندانش جان خود را از دست داد، و این یکی در عین حال که قربانی ازدواج اجباری با یک یهودی ایرانی است، برای نجات جان یک دختربچهٔ یتیم ایرانی، فداکاری می‌کند؛ کاری که هیچ یک از مسلمانان و یهودیان حاضر به انجام آن نبودند.

ربکا نام همسر اسحاق است. او که از پیامبران بنی‌اسرائیل است، هم برای یهودیان و هم برای مسلمانان جایگاهی ویژه دارد. اما می‌دانیم که اسماعیل فرزند برگزیده ابراهیم است و ادامه نبوت از فرزندان وی پی گرفته می‌شود؛ و نه اسحاق. لذا ارزش ایدئولوژیک نظام فکری مذهبی در میان مسلمانان خودبه‌خود در مقامی فرودست ظاهر می‌شود. چراکه این ربکا همسر اسحاق است که با نقشی ویژه ظاهر می‌شود. اما شایسته است به حقایقی ایدئولوژیک و فلسفی در این رابطه اشاره شود.

در تورات خداوند زن را زیردست مرد خلق کرده‌است. او این کار را به مجازات گول‌زدن مرد و هبوط وی از بهشت عدن انجام داد (سفر پیدایش). همچنین درد زایمان را برای پاک‌کردنش از همین گناه قرار داده‌است. بنابراین زن از لحاظ دین یهود ذاتاً موجود پست و گمراه‌کننده است. در انجیل نیز ادامه همان مفاهیم را می‌بینیم. خداوند مرد را از جنس خود که روح بوده، آفرید؛ اما آفرینش زن، تنها از جسم مایه گرفته‌است. (شهریاری، حمید؛ سادات‌حسینی به نقل از سعداوی، ۱۳۸۸). همچنین پیشگیری از تعدد زوجات در مسیحیت برای محدودکردن رابطهٔ مرد با زن است نه به‌عنوان برابری حق میان زن و مرد. (انجیل متی، باب ۱۹، آیات ۱۳ـ۱۰). بنابراین رابطهٔ زن و مرد در آئین یهود و مسیحیت آنچنان که در فیلم بازنمایی می‌شود، نه‌تنها هیچ‌گاه برابر نبوده بلکه زن مایهٔ شرارت و آلودگی انسان است.

همچنین آنجا که زبان دین در غرب حاکم نیست، عمدتاً منطق ارسطویی بنیان فکری را تشکیل می‌دهد. جایگاه زن از دیدگاه ارسطو و افلاطون نیز قابل بررسی است[۵]. به‌طورکلی از نظر ارسطو رابطه فرمانروا و فرمانبر، ارباب و برده و زن و شوهر، رابطه‌ای جدانشدنی است، زیرا وجود یکی مستلزم وجود دیگری است. زن در دستگاه فکری ارسطو مشخصه‌هایی چون پست، ناقص و عدم قابلیت را داراست. زن تنها ابزار تولیدمثل برای مرد است.

افلاطون نیز که جامعه را به سه دسته، فرمانروایان، جنگاوران، عامه (پیشه‌وران، کشاورزان، صنعتگران) تقسیم می‌کند، برای زن جایگاهی قائل نیست. زنان نزد وی موجوداتی در حد بردگان و ابزار تولید مثل و رفع نیازهای دیگر طبقات هستند. بنابراین زن غربی بازنمایی شده در این فیلم با واقعیت فکری و ایدئولوژیک جامعه غرب (چه دینی و چه فلسفی) به هیچ روی سازگار نیست.

توصیف فنی

ربکا به‌دلیل سپری‌کردن دوره نقاهت با طی‌کردن چند پله خسته شده و توان راه‌رفتن ندارد، بنابراین قهرمان انگلیسی، وی را روی دستان خود می‌گیرد و به‌سوی بالای بام می‌برد. در همین

لحظه دوربین با حرکت "پان تعقیبی" آنان را به‌سوی بالای بام بدرقه می‌کند. تابش فراوان جلوه‌های نوری از بالای بام به پایین پلکان حسی از عروج و رهایی را القا می‌کند. به‌ویژه پلکانی که به پشت بام راه دارد، همچون پلکان سردابه‌های قدیم، از عمق تاریکی به روشنایی منتهی می‌شود. گویی قهرمان انگلیسی مأمور نجات زمین، منشأ حیات و باروری است، چراکه زن نماد و نشانه‌ای برای سرزمین، زایش و زندگی است.

با برش فیلم، نماهای بالای شهر اصفهان ظاهر می‌شود. دودهای سیاه از گوشه و کنار شهر و از لابه‌لای گنبدهای گوناگون به آسمان می‌رود. اما آنچه نظر زیباخواهانه ربکا را برانگیخت تنها کوه‌ها و برف‌های روی آن بود. گفته‌های ربکا مبنی بر گناه‌آلود بودن اصفهان و گرفتاری‌اش به بلا، با دودهای فراز شهر، که با "پان مرورگر" دوربین نمایش داده می‌شود، مورد تأیید و تأکید قرار می‌گیرد. در انتها دوربین نمای بسیار نزدیکی از ربکا نشان می‌دهد تا با چهره دژم و گرفتهٔ ربکا مفهوم مورد نظر به‌بار نشیند. نماهایی که این صحنه از راب و ربکا گرفته شده، همگی بسیار نزدیک است، به‌گونه‌ای که همذات پنداری و ارتباط صمیمی با مخاطب را تأکید کند. تنها نماهایی که از فراز شهر گرفته شده، بلند یا بسیار بلند است تا گرفتگی و غم‌بار بودن آن را به‌همراه نشانه‌های معماری ایرانی اسلامی‌بازنمایی کند. همچنین انتخاب دو نام راب و ربکا که بر اساس فنون بلاغی با یکدیگر همنوایی دارند، گزینشی بجاست تا جفت‌شدن این دو را که غربی هستند برای مخاطب دلپذیرتر جلوه دهد.

تحلیل روایی

هرمنوتیک	ضمنی	نمادین	کنشی	ارجاعی/فرهنگی
ربکا: اصفهان چه گناهی مرتکب شده بود که خدا باید اینجوری مجازاتش کنه؟! راب: من فقط شکرگزارم که خدا تورو بخشیده!	اصفهان مجاز مرسل است برای ایران و اسلام. اشاره به رفتارهای غیرانسانی ایرانیان و مسلمانان دارد. دلالت ضمنی آن این است که هر که غیر از "ما" و از اینجاست، گناهکار است.	آزاداندیشی/ دین‌باوری؛ غرب متمدن/ ایرانی نامتمدن؛ مسیحیت/ اسلام؛ زن ارزشمند/ زن فرودست؛ غرب عقلانی/ شرق احساسی	گناه اصفهان آنچنان زیاد است که راه نجاتی ندارد و راب تنها چیزی که برایش مهم است، تندرستی ربکاست. هر آنچه اینجا در جریان است، چنان سرشار از پلیدی است که نمی‌توان درباره‌اش گفت‌وگو کرد.	بر اساس آیین مسیحیت در سده‌های میانه، بیماری انسان عذاب خدا به موجب گناه وی تلقی می‌شد؛ چنان که درد پهلوی مادر راب نیز همین گونه بود. بنابراین بخشیده شدن ربکا، اشاره دارد بر نابخشودنی بودن گناه "دیگران" (اصفهان).

تحلیل گفتمان

استدلال. گناه اصفهان به دلایل زیادی قابل اثبات است؛ وجود پادشاهی فاسد، عیاش، زورگو، شرابخوار و همواره مست. در اینجا اثری از نظم و قانون نیست. اسلامی در آنجا حاکم است که بنیان همهٔ رفتارهای ضدانسانی تشکیل می‌دهد. یهودیان آنجا نیز تحت‌تأثیر فرهنگ ایرانی از

اخلاق و انسانیت به دور افتاده‌اند. از سوی دیگر خیانت‌های بیش‌وکم که به همدستی روحانیان افراطی شیعه با سلجوقیان وحشی، هر لحظه شهر و حکومت را بیش از پیش بـه سـوی سـقوط می‌کشاند. اینها از جمله دلایل گناهکار بودن (مردمان) این شهر است.

معانی بیان. گناه اصفهان، مجاز برای تمام ایرانیان و مسلمانان است. هر آنکس که در اینجاسـت و غیر از ماست، در این گناهان و پلیدی شریک است.

سبک واژگان. استفاده از واژگانی چون " گناه"، "خدا"، "مجـازات"، "شـکرگزار"، "بخشـیدن"، جملگی دلالت بر خداباوری این دو الگوی غربـی اسـت، کـه در برابـر " ارتـداد" دیگـران، بـه انسجام می‌رسد.

قصه‌گویی. ربکا که خود به طاعون آلوده شد و درمان یافت، شاهد زنده‌ای است از بـلای نـازل شده به اصفهان. لذا پذیرش مخاطب را راحت‌تر می‌کند.

تأکید بر جنبه‌های منفی "دیگران" در برابر کُنش‌های مثبت "ما". این دو نفر شخصـیت غربـی داستان، خود را از جامعه جدا کرده و در همنشینی با همه نشانه‌های مثبـت بـرای "خـود"، مهـر تأیید و تأکیدی بر جنبه‌های منفی دیگران می‌نهند. در واقع آنچه "ما" را از " آنهـا" جـدا کـرده، همهٔ گناهان و پلیدی‌هایی است که موجب نزول بلا از جانب خداوند شده‌است. پناه‌گرفتن آنان در گوشه‌ای خلوت، خود اعلام برائت از پلیدی‌های اصفهان (ایرانیان و مسلمانان) است.

ناگفته‌ها. پس از آنکه شاه (علاءالدوله) فرستاده سلجوقیان را می‌کشـد، سـرکردهٔ آنـان یکـی از مبتلایان به طاعون را روانه شهر اصفهان می‌کند تا همهٔ مردم را آلوده کند. آنچه در صـحنه‌هـای روایت داستان تأکید می‌شود، نابسامانی‌ها و پیامدهای شـیوع ایـن بیمـاری اسـت؛ و در نهایـت تمرکز و تأکید بر خطاکاری اصفهان در نزول چنین بلایی. آنچه تقریبـاً کتمـان مـی‌شـود، علـت اصلی شیوع طاعون است که درواقع یکی از شیوه‌های جنگی در گذشته است؛ جنگ بیولوژیک. اما برجسته کردن موضوعات حاشیه‌ای دیگر، چیزی نیست جز بازنمایی اسطوره‌هـای نـابخردی و کژرفتاری "دیگران" در برابر راستکاری "ما" است.

قطب‌بندی گزاره‌ها. پاکی "ما" در برابر پلیدی "دیگران" که در اینجا ایرانیان و مسلمانان اسـت. تمایز ذاتی بین "ما"و " آنها".

انسجام موضعی. گناهکار بودن اصفهان، ستم وارد شده بـر مـا، رهـایی از ایـن جامعـهٔ آلـوده، آرزوی تشکیل زندگی و داشتن چهار بچه، همچنین رویای داشـتن یـک مدرسـه و بیمارسـتان؛ همگی مفهوم پاکی و برتری "ما" و بدی "دیگران"را به انسجام می‌رساند.

انسجام کلی. گزاره‌های این صحنه نیز همچون دیگر صحنه‌ها بر روابط نامتمدنانـه و نامتعـارف ""دیگران" در برابر "ما" حکایت دارد، که انسجام کلی روایت را نشان می‌دهد.

نتیجه‌گیری

چنان‌که پیشتر اشاره شد، زندگی و زمانه ابوعلی‌سینا در این فیلم بـا واقعیـت همخـوانی نـدارد. مثلاً «ابتدای سلطنت سلجوقیان را باید با خطبه سلطنت برای رکـن‌الـدین ابوطالـب طغـرل بـن میکاییل بن سلجوق در تاریخ شوال ٤٢٩ هجری در نیشابور دانست ...»، همچنین «طغـرل بیـک در سال ٤٣٣ وارد شهر ری شد.» (ویکی‌پدیا)

سال‌ها بعد لشگریان سلجوقی به اصفهان هجوم می‌آورند، درواقع زمانی که بوعلی سـینا در قید حیات نیسـت. بنـابراین بـه‌هـیچ روی تماسـی بـین سـلجوقیان و زمانـه زنـدگی او وجـود نداشته‌است. اما در این فیلم نشان می‌دهد که سربازان سلجوقی در انتظار تبانی با علما و رهبران شیعه هستند تا دست به حمله و اشغال شهر اصفهان بزنند؛ و در نهایت هم‌چنین می‌کنند.

همچنین «در دوران آل بویه هیچ‌گونه تعصب خاص مذهبی نسبت به اقلیت‌های دینی وجود نداشت ...»[٦]. استادانی چون بوعلی‌سینا دانش‌آموزان مسیحی، زرتشتی، و یهودی را در کنـار هـم داشتند. مسلمانان نه تنها مشکلی با یهودیان نداشته‌اند، بلکـه بـه واسـطهٔ اشـتراکات فرهنگـی و ملیتی (به‌ویژه یهودیان ساکن در ایران) پیوند به نسبت محکمـی بـین آنـان برقـرار بـوده‌اسـت. حضور یهودیان نیز مانند سایر فرقه‌ها در ایـران همـواره در سـایه تسـاهل و روح بلنـد ایرانـی پررنگ بوده‌است.

«دوران آل بویه شیعیان جزء پررونق‌ترین دوره‌های تـرویج فکـر فرهنگـی اسـلامی‌اسـت ... آزادی بیان و اندیشه در این دوره به وفور وجود داشته است ... بنـابراین در چنـین دوره‌ای بـا چنـین فضایی امکان وقوع رفتارهایی از این دست نسبت به اقلیت‌های مذهبی امکان‌پذیر نیسـت ... در دورهٔ اسلامی، تعداد مسیحیان بیشتر از تعداد یهودیان بوده و بسیاری از طبیبان، اندیشمندان و فلاسفه از بین مسیحیان بوده‌اند، لذا ممکن نیست بتوان با آنها چنین برخوردی کرد که از ورودشـان بـه مدارس جلوگیری شود.»[٧]

در رابطه با آزادی اجتماعی و مذهبی در زمان آل‌بویه دکتر محسنیان‌راد (١٣٨٧: ٣٨٨) اظهار می‌دارد که شاید بتوان ادعا کرد که آل‌بویه قرن‌ها پیش از ژان ژاک روسو بنیان‌گذار جامعه مدنی بودند. چراکه در آن زمان همهٔ مردم از هر فرقه و نژادی تشکیلات و فعالیت خـود را داشـتند و برای بررسی مسائل خود در محل هایی گرد هم می آمدند. بعدها اروپا نیز از همین رفتار و منش ایران اسلامی اقتباس کردند.

در سال ١٠٢١ میلادی، آغاز فیلم، زمانی است که کلیسا بر غـرب حکـم مـی‌رانـد. در دورهٔ حکومت کلیسا حرفی جز آموزه‌های انجیـل ممنـوع و مسـتوجب مجـازات سـنگین بـود. ایـن مجازات‌ها گاهی تا حد سوزاندن انسان زنده پیش می‌رفت. چنان‌که به‌واقع در فیلم هـم نمـایش

داده شده، راب کول و استادش به جرم جادوگری و ساحری در آتش انداخته شدند. راب کول بنا به یک احساس درونی که قابل توضیح و استدلال عقلانی نیست، می‌فهمد که شخص بیمار رو به مرگ است. افشای همین موضوع آنان را به کام مرگ می‌کشاند، این امر بر اساس دستورهای دینی مسیحیت در آن زمان است. اما آنچه بیشتر قابل توجه است اینکه فیلم‌ساز بسیار کوتاه و سرسری از این موضوع عبور می‌کند. سوزاندن این دو، نه مراسمی دارد، و نه کشیشی بالای سر آنان حکم را می‌خواند. به‌گونه‌ای که تنها تصویری بی‌اهمیت و حاشیه‌ای از آن بازنمایی می‌شود. اما از سوی دیگر در پایان داستان که ابن‌سینا و راب کول به جرم تشریح جنازه، آن هم به‌منظور کشف علم پزشکی، گناهکار شناخته شده و مستوجب مرگ می‌شوند، چندین دقیقه از زمان فیلم را به خود اختصاص می‌دهد. همچنین این اجرا طی مراسمی رسمی و با حضور مفتی شهر و نیز همهٔ مردم به‌عنوان تماشاگر اجرا می‌شود. اگرچه مراسم اعدام این دو ناکام می‌ماند، اما هدف فیلم‌ساز که بیان نکات ضدانسانی و غیرمتمدنانه از سوی ایرانیان و مسلمانان است در این صحنه‌ها کاملاً نمایان است.

درحالی‌که ابن‌سینا با اینکه جسته و گریخته توسط علما مورد انتقاد بود (آن هم به‌خاطر نظراتش در فلسفه نه در پزشکی) هیچ‌گاه محکوم به اعدام نشد. همچنین در سرزمین‌های اسلامی به‌جز صوفیان و دراویش، در آن دوره هیچ دانشمندی تکفیر و کشته نمی‌شد (ویکی‌پدیا). تکفیر دانشمندان به این شکل که در فیلم مشاهده می‌شود، در حقیقت چیزی است که در سده‌های میانه در غرب رواج داشت. به بهانه‌های گوناگون بسیاری از آنان شکنجه و کشته شدند. از جمله می‌توان به یهودیان اسپانیا اشاره کرد. باورمندان به آئین‌های دیگر مانند مسلمانان، والدوسیان، فراتیچلی‌ها، شوالیه‌های هیکل، پروتستان‌ها، و نیز افراد سرشناسی چون کوپرنیک، کپلر، گالیله، ژاندارک، یان هوس، جیرولامو ساوونارولا، و هزاران انسان دیگر قربانی اندیشه‌های مسیحیت غربی شدند؛ به‌ندرت کسانی چون گالیله را می‌بینیم که توانستند جان سالم به‌در برند.

اینها بخشی از مواردی است که در روایت این داستان خیالی بر تحریف تاریخ و دروغگویی از سوی فیلم‌سازان مغرض غربی صحه می‌گذارد. اما از آنجا که "مسئلهٔ شرق" همواره برای غربیان موضوعی پیچیده، نامتعارف، غیرعقلانی، و در تقابل با آثار تمدن بشری بوده و هست، بنابراین از بازنمایی و تحریف روایت‌های تاریخی و حتی مستند، دریغ نمی‌کنند. آنان بیش از آنکه در پی نمایش درست رویدادهای تاریخی و ارزش‌های فرهنگی و دینی در دیگر تمدن‌های بشری باشند، در پی بازنمایی "دیگری یا غیر" در برابر عناصر و مؤلفه‌های غربی هستند.

یکی از نکات جالب توجه در این فیلم تأثیر بینامتنیت شخصیت‌های داستان است. برای نمونه بن کینگزلی که چهره‌ای به نسبت شرقی (و با نژادی دورگه) در فیلم ظاهر می‌شود. پدر وی از مسلمانان هند در گجرات بوده که بعداً در کنیا ساکن می‌شود و مادرش نیز زنی انگلیسی

است (ویکی‌پدیا). کینگزلی اغلب در فیلم‌هایی که با موضوع شرقی‌ها درگیر است، به نقش فردی مسلمان یا به‌طور کل شرقی درمی‌آید. عمدهٔ این فیلم‌ها نیز در نهایت به انسجام معنایی اروپامحوری (یا غرب برتر) می‌انجامد. لذا در این فیلم نیز شخصیت را با نقش بینامتنی آن مشاهده می‌کنیم.

خراباتی‌گری و لاابالی‌گری خصوصیتی است که به ایرانیان نسبت می‌دهد. بازنمایی از چهرهٔ ایرانی، سوای دین و آئین اسلام، در قالب خوش‌گذران بودن و بی‌خیالی نسبت به هر چیز انجام می‌شود. شاه (علاءالدوله) شاخص یک فرمانروای ایرانی است که با تساهل دینی خود نماینده‌ای از فرهنگ ایرانی است که در لایحه‌های بارز آن قابل مشاهده‌است. او که همواره در پی عیاشی و بدمستی و زنبارگی است، همه چیز را به هیچ می‌انگارد، اما در عین حال برای دوست و نزدیک‌شدن به نوجوان غریبه انگلیسی، جایگاه بلند خود را نادیده می‌گیرد. گویا سازنده فیلم، از میگساری و شکار و خوش‌گذرانی‌های داستانی که در قالب شاهنامه و قصه‌های هزارویک شب خوانده الگو گرفته تا فرهنگ ایران را بازتاب دهد.

به‌نظر می‌رسد سازندگان فیلم، از حکمت بوعلی‌سینا تنها علم پزشکی وی را درک می‌کنند، آن هم به‌شکلی ناقص و نادرست. در صورتی که حکمت نزد ایرانیان مفهومی بسیار ژرف‌تر از آنچه نزد غربی‌ها بیان شده‌است، دارد؛ چنان‌که قهرمان انگلیسی فیلم به‌زعم خود در پی کسب حکمت است! و می‌گوید «اعراب به پزشک حکیم می‌گویند.»

در صحنه‌هایی که عامه مردم انگلیس را نمایش می‌دهد، همگی سرزنده و فعال مشغول امور روزمره خود هستند، به‌گونه‌ای که کاملاً شور زندگی را به مخاطب القا می‌کند. این احساس با موسیقی شادی که در متن تصویر پخش می‌شود، دوچندان می‌شود. از سوی دیگر در تصاویری که عامهٔ مردم ایران را نشان می‌دهد، آنچه مخاطب می‌بیند، رفتارهای زشت و نامتعارف، هنجارشکنی و زندگی حیوانی است.

اغلب صحنه‌هایی که فضای غرب (انگلستان) را نمایش می‌دهد، با رنگ زمینهٔ مایه‌های سبز و آبی است، و اغلب صحنه‌های اصفهان با مایه‌های رنگی قهوه‌ای و نارنجی نمایش داده می‌شود. البته بیشتر این رنگ‌ها به صورت ترکیبی هستند. فضای ذهنی عقلانی (با رنگ‌های سرد) در برابر فضای ذهنی احساسی (با رنگ‌های گرم)، نمایشی از تقابل دو جامعهٔ غربی و شرقی (ایرانی) است[۸]. «همچنین قهوه‌ای نماد سادگی است و در انگلستان در اصطلاح عامیانه برای افراد بی شور و شوق و خسته از زندگی، از کلمهٔ قهوه‌ای استفاده می‌کنند.»[۹]

تقریباً در همهٔ صحنه‌های اصفهان، پس زمینهٔ تصاویر با واژه‌های فارسی ترکیب شده‌است. به‌گونه‌ای که همواره مخاطب حضور فارسی‌زبانان را در نماهای گرفته شده احساس کند. فیلم بر آن است تا عرب، ایرانی، و اسلام را در ذهن و چشم مخاطب چیزی واحد ترسیم کند.

در هیچ صحنه‌ای نشان داده نشد که ابن‌سینا خود به‌طورجدی دست به عملی درمانی یا جراحی بزند. یا به‌گونه‌ای جدی که گویای یک پزشک نوآور و نابغه باشد، بر روش تجربی

تکیه کند؛ درحالی‌که ابن‌سینا در فلسفه نظری و عملی خود همواره پایبند تجربه و مشاهده بوده‌است؛ یعنی برخلاف آنچه همواره غرب‌ها در طول صدها سال ملاک نگرش و رفتارشان بوده‌است.

از قرن دوازدهم تا شانزدهم پایه‌های علمی و عملی پزشکی، تعلیمات ابن‌سینا بود. با آثار ابوبکر محمد بن زکریای رازی نیز آشنا بودند و او را طبیب معالجی بهتر از ابن‌سینا می‌شمردند، ولی *قانون* مجموعه تعلیمی بی‌نظیری به‌شمار می‌رفت و کتاب *کلیات فی الطب ابن‌رشد* تنها با قسمت اول کتاب *قانون* مطابقت داشت.

قانون توسط ژرارد کرمونائی میان سال‌های ۱۱۵۰ و ۱۱۸۷ به تمامی ترجمه شد. در قدیمی‌ترین برنامه تعلیمی که تاکنون به‌دست آمده و مربوط به مدرسه طب منوپلیه است و در منشوری از پاپ کلمنت پنجم مورخ ۱۳۰۹ مسیحی و نیز در تمام منشورهای پس از آن تا سال ۱۵۵۷ نام *قانون* آمده‌است. ۱۰ سال بعد جالینوس را بر ابن‌سینا برگزیدند، ولی کتاب *قانون* تا قرن هفدهم هنوز تدریس می‌شد. (ویکی‌پدیا)

آنچه در این فیلم بیشتر پنهان است، روش و نوع تفکر غرب قرون وسطی است. چیزی که مسلم است، اروپای قرون وسطی به لحاظ روش فکری و فلسفه علم کاملاً در بند تفکر بسته کلیسا بوده‌است. به‌عبارتی هیچ زایش فکری و علمی بر اساس تجربه و مشاهده در نگرش قرون وسطی به‌چشم نمی‌خورد و هر آنچه پس از آن در قالب رنسانس دیده می‌شود، کم یا بیش زیر تأثیر روش فکری و مسلمانان است. اما چنان‌که در روایت داستان فیلم می‌بینیم، سازندگان می‌کوشند از سویی این فضای بسته قرون وسطایی را کمتر نمایش دهند، و از سوی دیگر می‌کوشند با نگرش انتقادی چند دهه معاصر غرب به بازخوانی روایت‌های تاریخی گذشته بپردازند. به‌عبارت دیگر به‌نظر می‌رسد فیلم با نگاه اثباتی غرب امروزی در پی نقد فضای فکری حدود ۸۰۰ سال پیش است، آن هم با رویکردی اروپامحوری!

از موضوعات جالب و شاید خنده‌دار این فیلم اینکه در پایان ابن‌سینا در نقش شاگرد و وردست راب انگلیسی ظاهر می‌شود. وی که بیشتر مود اعتماد علاءالدوله است! به درخواست خود شاه دست به کار جراحی می‌شود و میرالدین یهودی و ابن‌سینا دستیار او می‌شوند.

در زمینهٔ ویژگی‌های مدنیت شهر اصفهان باید گفت: «در عهد حکمرانان کاکوی (کاکویه) و مخصوصاً در دوره حکومت علاءالدوله کاکویه شهر اصفهان وسعت بیشتری یافت. مافروخی در محاسن آورده‌است که علاءالدوله کاکویه حصار شهر را که طول آن بیش از ۱۵ هزار گام بوده ساخته‌است. شهر در این موقع ۱۲ دروازه بزرگ داشته که از مفرغ مستور بوده و به‌حدی فراخ بوده که بزرگ‌ترین پیلان با مردان جنگی که سوار آنها می‌شده‌اند و سلاح و پرچم با خود داشته‌اند به راحتی از آنها می‌گذشته‌اند و از جمله مفاخر و زینت داخلی شهر هزار کوشک و سرای بوده‌است و کاروان‌سراهای عالی و مساجد خوب داشته است.»[۱۰] اما در این فیلم هیچ آثاری از اینها نمی‌بینیم.

ناصر خسرو در سفرنامه خود از اصفهان می‌گوید: «شهری است بر هامون نهاده، آب‌وهوایی خوش دارد و هرجا که ۱۰ گز چاره فرو برند آبی سرد خوش بیرون آید. و شهر دیواری حصین بلند دارد و دروازه‌ها و جنگ‌گاه‌ها ساخته و بر همه بارو کنگره ساخته و در شهر جوی‌های آب روان و بناهای نیکو و مرتفع و در میان شهر مسجد آدینه بزرگ نیکو و باروی شهر را گفتند سه فرسنگ و نیم است و اندرون شهر همه آبادان که هیچ از وی خراب ندیدم و بازارهای بسیار، و بازاری دیدم از آن صرافان که اندر او ۲۰۰ مرد صراف بود و هر بازاری را دربندری و دروازه‌ای و همه محلت‌ها و کوچه‌ها را همچنین دربندها و دروازه‌های محکم و کاروانسراهای پاکیزه بود و کوچه‌ای بود که آن را کوطراز می‌گفتند و در آن کوچه ۵۰ کاروانسرای نیکو و در هر یک بیاعان و حجره‌داران بسیار نشسته، و این کاروان که ما با ایشان همراه بودیم یک هزار و سیصد خروار بار داشتند که در آن شهر رفتیم هیچ بازدید نیامد که چگونه فرو آمدند که هیچ‌جا تنگی موضع نبود و نه تعذر مقام و علوفه ... .»

سفر ناصر خسرو «در ششم جمادی‌الثانی سال ٤٣٧ قمری (اول فروردین ٤١٥ یزدگردی) از مرو آغاز شد و در جمادی الثانی سال ٤٤٤ قمری (اول فروردین ٤١٦ یزگردی) با بازگشت به بلخ پایان پذیرفت.» (ویکی‌پدیا) و طبیعی است که تاریخ نوشتن آن اگر نه پس از آن، دست‌کم در حین سفر بوده‌است. بنابراین طبق روایت داستان "طبیب"، باید مصادف با پس از تسخیر سلجوقیان و ویرانگری‌های بی‌دریغ آنان باشد. اما آنچه در فیلم مشاهده می‌شود، با توصیف‌های ناصر خسرو سازگار نیست. نماهای شهر بسیار آلوده و کثیف، نفرت‌انگیز و خشک و برهوت است. فضایی دلگیر که اثری از سرسبزی و طراوت در آن دیده نمی‌شود. به‌ویژه در نخستین نما از شهر که راب انگلیسی از دل کویر بر بلندای یک تپه پا می‌نهد، به یکباره شهر اصفهان را می‌بیند!

در فیلم "طبیب"، که بر اساس روایت داستان آن باید ابن‌سینا، پزشک نابغهٔ ایرانی، محور و موضوع اصلی آن باشد، مشاهده می‌شود که بر قهرمان اصلی داستان، یک بچهٔ یتیم انگلیسی، تکیه شده‌است. درواقع روایت داستان بر محوریت راب کول آغاز و پایان می‌یابد. این شخص در فیلم به‌عنوان نمادی از غرب عقلانی و جست‌وجوگر معرفی می‌شود. کسی که جسارت و نبوغ خود را در راه نجات بشریت به‌کار می‌اندازد. او در این راه دشواری‌های فراوانی را تحمل می‌کند. با این حال نام فیلم، "طبیب" است، که خطاب به ابن‌سیناست. درحالی‌که این نمایشی قهرمان غربی و نبوغ وی در کشفیات علمی است که در نهایت نمایی از برتری غرب بر شرق است. اما کیست که نداند آن زمان که ایران ابن‌سینا و فارابی را در دامن خود می‌پروراند، دنیای غرب، در خرافات و موهومات مذهبی غوطه‌ور بود. چنین فضایی دست‌کم تا ۲۰۰ سال دیگر باید ادامه می‌یافت تا جرقه‌هایی از علم و دانش برگرفته از تماس با جهان اسلام در غرب زده شود. اما به هر حال صنعت فیلم‌سازی غرب همچون گذشته طرح دیگران بربر را محور تولیدات خود قرار می‌دهد.

از آنجا که زبان فیلم، به‌دلیل ویژگی‌های خاص خود، به مراتب اثرگذارتر از زبان کلام و کتاب است، جا دارد فیلم‌سازان ایرانی نخست در زمینه تولید فیلم‌هایی که واقعیات تاریخ و فرهنگ کشور را بازنمایی کند، همت بیشتری به‌خرج دهند. و در ثانی تلاش شود چنین فیلم‌هایی به زبان‌های زنده دنیا ترجمه و در رسانه‌های بین‌المللی پخش شود.

پی‌نوشت‌ها

1. http://farhangi.um.ac.ir/portal/?q=node/16348 (نگاهی کوتاه به فیلم‌های ضداسلامی و ایرانی، ۲۹ بهمن ۱۳۹۰)
2. http://marefatefarhangi.nashriyat.ir/node/112 (جستاری در نظریه و روش تحلیل گفتمان فرکلاف)

۳. «واقعیت این است که به دنبال تصرف بخش‌های متعددی از اروپای غربی- به‌ویژه اسپانیا و سیسیل- توسط مسلمانان، آنها دیگر چندان تمایلی به پیشرفت نداشتند. علت آن بود که بخش غربی اروپا عقب‌مانده بود و جذبه چندانی برای آنان نداشت» (هابسون، ۱۳۸۹: ۱۸۹). بنابراین مردمان آن بخش از اروپا به کلی از جهان متمدن به دور بودند و تا پایان جنگ‌های صلیبی جز با خود، تقریباً با هیچ‌یک از مردمان مناطق متمدن جهان، از جمله ایران، تماسی نداشتند.

٤. در همان زمان که مصادف با سیطره فرهنگ و اندیشه کلیسایی است، در غرب حتی نگارگری نیز جرم محسوب می‌شد. کارگزاران کلیسا این‌گونه افراد را به جرم جادوگری زنده در آتش می‌سوزاندند. از دید آنان همان تصویری که در کلاس ابن‌سینا از بخش‌های درونی بدن انسان آموزش داده می‌شد و موجب تمسخر شاگرد انگلیسی بود، در غرب از گناهان کبیره محسوب می‌شد.

5. http://www.vista.ir/article/354852

٦. فارس نیوز (۱۳۹۱/۰۵/۲۳) به نقل از موسی نجفی استاد تاریخ.

۷. فارس نیوز (۱۳۹۱/۰۵/۲۳) به نقل از سیدابوالفضل رضوی متخصص تاریخ میانه ایران اسلامی و استاد دانشگاه.

۸. سلبی و کاودری.

9. http://www.pardad.ir/_%D9%87%D8%B1-%D8%B1%D9%86%DA%AF- D9%86%D9%85%D8%A7.%D8%AF-%DA%86%DB%8C%D8%B3%D8%AA_2323.aspx

10. http://isfahanartists.ir/?page_id=487 (اصفهان در طول تاریخ)

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۷)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران، نشر مرکز.

ادوارد، سعید (۱۳۷۸)، *پوشش خبری اسلام در غرب*، ترجمهٔ عبدالرحیم گواهی، تهران، دفتر نشر و فرهنگ اسلامی.

استوارت، هال (۱۳۸٦)، *غرب و بقیه: گفتمان و قدرت*، ترجمهٔ محمود متحد، تهران، نشر آگه.

آسابرگر، آرتور (۱۳۷۹)، *روش‌های تحلیل رسانه‌ها*، ترجمهٔ پرویز اجلالی، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

بارت، رولان (۱۳۸٤)، "اسطوره در زمان حاضر"، ترجمه یوسف اباذری، فصلنامهٔ *ارغنون*، شماره ٤.

بررسی زن از دیدگاه ارسطو، سوزان مولر آکین، ترجمهٔ ن. نوریزاده ـ مونتریال.

تورات

حمید، حمید (۱۳۷۰)، "ابن‌سینا فرزانه‌ای متعلق به فرهنگ انسانی" نشریهٔ *ایران‌شناسی*، بهار ، شماره ۹.

ستاری، جلال (۱۳٦٦)، *در قلمرو فرهنگ*، تهران، نشر ویس.

سفرنامه ناصر خسرو قبادیانی

سلبی، کیت، ران کاودری (۱۳۸۰)، *راهنمای بررسی تلویزیون*، ترجمهٔ علی عامری مهابادی؛ تهران، سروش.

شریعتی، علی (۱۳۵۲)، *روش شناخت اسلام*، مجموعه آثار ۲۸، تهران، انتشارات.

شهریاری، حمید، سادات حسینی (۱۳۸۸)، "مقایسه متون مربوط به زن در قرآن، تورات و انجیل"، نشریهٔ *مباحث بانوان شیعه*، شماره ۲۲.
فارس نیوز (۱۳۹۱/۵/۲۳)، "تحریف تاریخ ایران در فیلم آلمانی زندگی ابوعلی‌سینا"، (۱۳۹۱/۰۵/۲۳).
فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی *معرفت فرهنگی اجتماعی*، "جستاری در نظریه و روش تحلیل گفتمان فرکلاف" شماره ۳، تابستان ۱۳۹۱ (http://marefatefarhangi.nashriyat.ir/node/112)
فیسک، جان (۱۳۸٦)، *درآمدی بر مطالعات ارتباطی*، ترجمهٔ مهدی غبرایی، تهران، دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
محسنیان‌راد، مهدی (۱۳۸۷)، *ایران در چهار کهکشان ارتباطی*، جلد ۱، تهران، انتشارات سروش.
مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۸۷)، *رسانه‌ها و بازنمایی*، تهران، دفتر مطالعات و برنامه‌ریزی رسانه‌ها.
میلرسون، جرالد (۱۳۸۵)، *فن برنامه‌سازی تلویزیونی*، ترجمه مهدی رحیمیان، تهران، انتشارات سروش.
نرسسیان، املیا (۱۳۸۷)، *انسان، نشانه، فرهنگ*، تهران، نشرافکار.
نگاهی کوتاه به فیلم‌های ضداسلامی و ایرانی، ۲۹ بهمن ۱۳۹۰
ون دایک، ای. تئون (۱۳۸۲)، *مطالعاتی در تحلیل گفتمان: از دستور متن تا گفتمان‌کاوی انتقادی*، ترجمهٔ پیروز ایزدی و دیگران، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
ویستا
هابسون، جان‌ام (۱۳۸۹)، *ریشه‌های شرقی تمدن غربی*، ترجمهٔ عبدالله فرهی، تهران، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی (وزارت علوم و تحقیقات و فناوری).

Hall, s. (1997) The Spectacle of Other , in S. Hall et al, *Cultural Representation.and Signifying Practice*, London: Sage Publication.
http://farhangi.um.ac.ir/portal/?q=node/16348
http://isfahanartists.ir/?page_id=487 (اصفهان در طول تاریخ)
http://www.pardad.ir (منیره دانایی، روانشناسی رنگ‌ها، مجله اینترنتی *پرداد*)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی